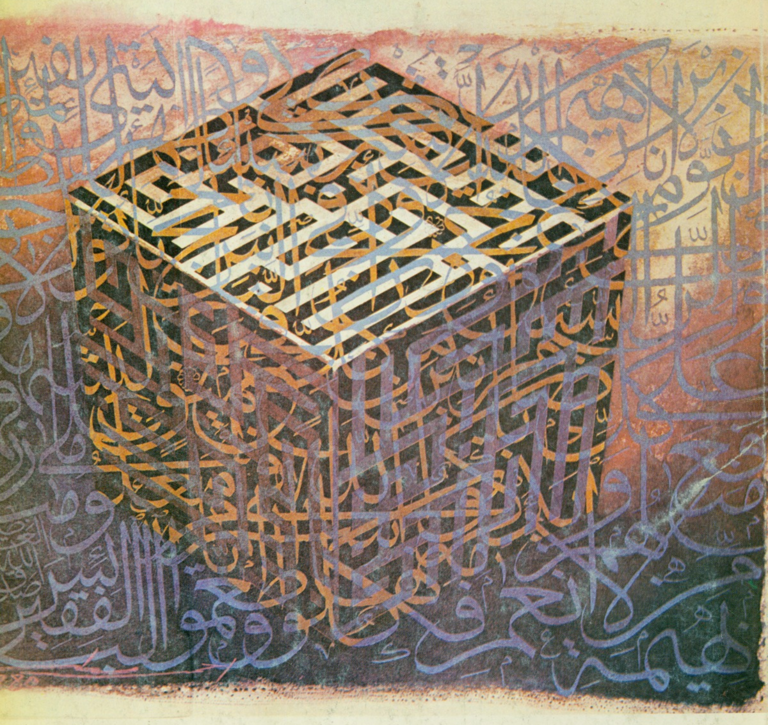
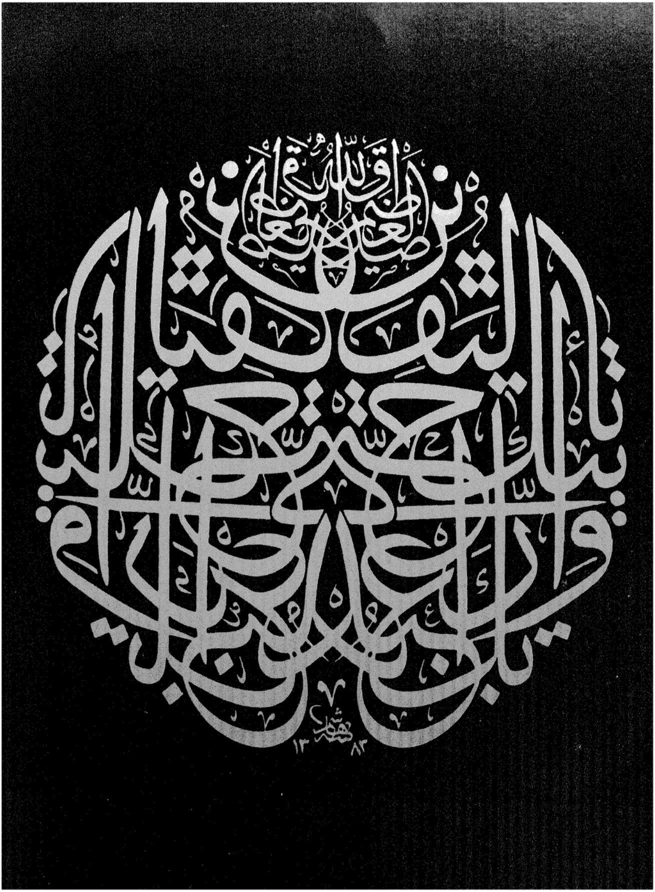
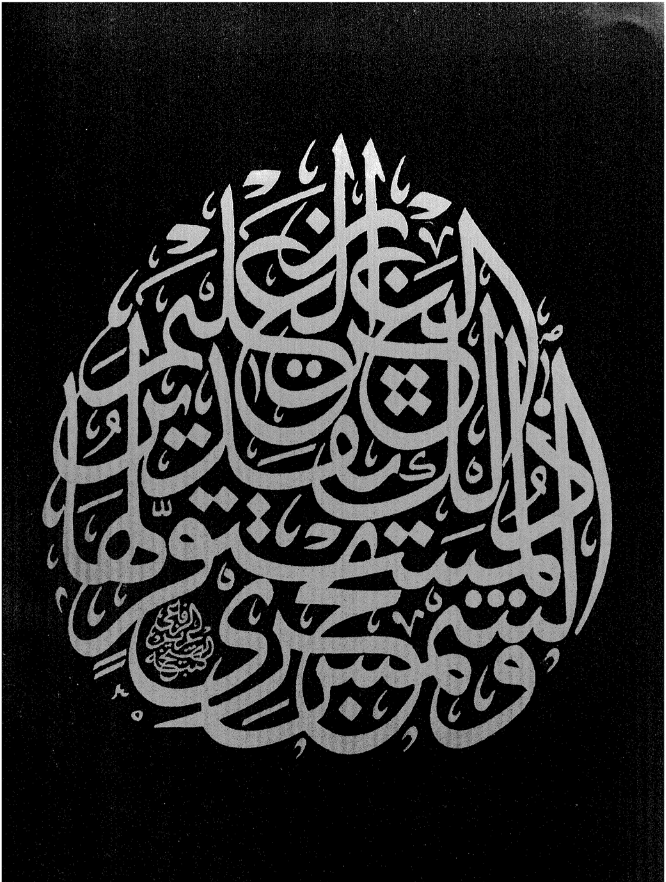
فكر وفن

٣٨







Im Namen Gottes des Barmherzigen

فكر وفن

العدد ٣٨ العام ٢٠ ١٩٨٣

تصدرها إنترناسيونيز
مدير التحرير : اردموته هللر

الفهرست

٤ مارتن فالزر : في صحبة هلدرلين . بمناسبة مرور مئتي عام
Martin Walser, Hölderlin zu entsprechen.

١٧ فالتر هينك : التاريخ كمسرحية أو فن الدراما التاريخية
Walter Hinck, Geschichte als Schauspiel

٢٣ التاريخ مسرح كبير . مسرحية جورج بشنر «موت دانتون»
Geschichte als großes Theater. Büchners „Dantons Tod"

٣٠ التاريخ والحاضر . مسرحية برتولد برخت «حياة جاليلي»
Geschichte und Gegenwart. Berthold Brechts „Leben des Galilei"

٣٧ حصار ڤيينا ، الاحتفال بمرور ٣٠٠ عام على «عام الأتراك»
Die Belagerung Wiens. Die 300. Wiederkehr des „Türkenjahrs"

٤١ اردموته هللر : الكتابة بمختلف الصيغ .
الأديب الرسام جونتر جراس
Erdmute Heller, Schreiben in der Vielfältigkeit der Formen
Der Maler-Poet Günter Grass

٤٨ جونتر جراس : الكتابة والرسم
Günter Grass, Schreiben und Malen

٤٩ فارس يواكيم : خليل جبران
Faris Yuwakim, Khalil Gibran. Zu seinem 100. Geburtstag

٥٤ خليل جبران : الأبناء
: كيف أصبحت مجنوناً
: العالم الكامل
Khalil Gibran, Von den Kindern
Wie ich zum Narren wurde
Die vollkommene Welt

٥٦ الطيب صالح : عرس الزين
Tayyib Saleh, Die Hochzeit des Zain

صور الغلاف ١ – ٤

(١) أحمد مصطفى ، «بسم الله الرحمن الرحيم» ، طباعة ملونة ٣٠ × ٤٠ سم ، ١٩٨٣ ، تصوير صبحي الشاروني .
(٢) من خط هاشم البغدادي ـ خط الشيخ عبد العزيز الرفاعي
(٣) «بسملة» بصورة طائر وبشكل اجاصة .
(٤) أحمد مصطفى : «إن افتخر الأبطال يوماً بسيفهم وعدوه مما يكسب المجد والشرف ، كفى قلم الكاتب عزاً ورفعة مدى الدهر إن الله أقسم بالقلم»
طباعة ملونة ٣٠ × ٤٠ سم . ١٩٨٣ . تصوير صبحي الشاروني

يقدم الناشر ودار النشر شكرهم لكل من ساهم بمعونته في إعداد هذا العدد

ادارة التحرير : Adresse der Redaktion: Erdmute Heller, Franz-Joseph-Str. 41, D-8000 München 40

© Inter Nationes, Bonn, F. Bruckmann, München

FIKRUN WA FANN

Nr. 38 Jahr 20 1983

Herausgeber: Inter Nationes

Redaktion: Erdmute Heller

٦٢ ناجى نجيب : الهوية الذاتية فى المجتمع التقليدي وبعد «الهجرة الى الشمال»

Nagi Naguib, Die Identitätsfrage in der traditionellen Gesellschaft und nach der „Auswanderung nach dem Norden“

٦٩ فن البعد الثالث . تماثيل بابلو بيكاسو في المعرض الوطنى ببرلين

Abenteuer in der dritten Dimension, Die Plastiken Pablo Picassos in der Berliner Nationalgalerie

٧٤ مارسل رايش رانتسكي : الشر سر خفي
جائزة نوبل للأدب هذا العام

Marcel Reich-Ranicki, Das Böse als Mysterium, Zum Literatur-Nobelpreis dieses Jahres

٧٦ الحوار الأوروبي العربي . ندوة هامبورج

Der Euro-Arabische Dialog

٧٧ أرنولد هوتنجر : نظرة على المؤتمر الحضاري المشترك

Arnold Hottinger, Nebeneinander oder Miteinander

٨٤ محمد دريدي : اللقاء الحضاري في هامبورج من منظور آخر

Mohamed Dridi, Das interkulturelle Treffen in Hamburg aus anderer Sicht

٨٧ فرانتز ج . كالتفاسر : المجموعات الشرقية في مكتبة الدولة في بافاريا

Franz-Georg Kaltwasser, Die orientalischen Sammlungen der Bayerischen Staatsbibliothek

٩٠ فنون الأناضول عبر خمسة آلاف عام

Anatolische Kunst aus fünf Jahrtausenden, Die 18. Europarats-Ausstellung in Istanbul

٩٦ نعي المستشرق رودي باريت

Nachruf auf Rudi Paret

٩٩ عالم الكتب

Buchbesprechungen

١٠٠ كامل ابراهيم : الخـــط العـربي

Kamel Ibrahim, Arabische Kalligraphie

Umschlag S. 1 – 4

(1) Ahmad Mostafa: „Im Namen Gottes des Gnädigen, des Barmherzigen“. Farbiger Druck 3 x 40 cm. 1983, Photo: S. Scharuni

(2) Kalligraphien alter Meister.

(3) Basmala, Die Formel „Im Namen Gottes . . .“ in zwei verschiedenen figurativen Formen.

(4) Ahmad Mostafa: „Rühmen sich die Helden ihrer Schwerter, so ehrt den Schreiber, daß er seine Feder zückt, denn Gott hat mit der Feder geschworen“. Farbiger Druck 20 x 40 cm, 1982, Photo: S. Scharuni.

تظهر مجلة «فكر وفن» العربية مؤقتاً مرتين في السنة : الاشتراك : ١٢ مارك ألمانى ، النسخة الواحدة : ٦ مارك ألمانى
ثمن الاشتراك المخفض للطلبة : ٧٫٥٠ مارك ألمانى . تُقدم طلبات الاشتراك الى دار النشر

الطباعة : F. Bruckmann KG, Graphische Kunstanstalten, München

صف الحروف : Orient-Satz, Berlin

مارتن فالـزر

في صحبـــة هلدرلـــين

بمناسبة مرور مئتي عام على مولد فردريش هلدرلين

ولكن هل يأتي الفعل ، كما يأتي الشعاع في ثنايا السحب ،
هل يأتي ناصعاً وناضجاً من الأفكار ؟
هل تتبع الثمرة الكتابة الهادئة
كما (تفعل) الورقة المظلمة في البستان ؟
(هلدرلين في قصيدة «الى الألمان» ١٧٩٩)

قد نستطيع التفرقة بين فئتين من الشعراء ، فئة تحتل على الدوام بؤرة الاهتمام وتعرف مكانها في الزمان والمكان . تبدو حياة هذه الفئة من الشعراء كتتابع من المواقف والمناسبات ، فهؤلاء الشعراء يملكون ناصية حياتهم كشعراء . موقفهم من التاريخ هو موقف المعارض والانتهازي . في البداية هم رواد الجديد وفيما بعد حملة التراث . موهبة هؤلاء الأدباء موهبة حسية سليمة لا تعرف الجموح ، ومن هؤلاء ينبع الشعراء الكلاسيكيون .

أما الفئة الأخرى فهي فئة الحيارى غريبي الأطوار (أو الشواذ) . هؤلاء يعانون من القلق وعدم الرضا بالنفس ، وهم عادة أو لهذه الأسباب بلا نجاح ، فالمجتمع يحب أولئك الذين يحبون أنفسهم ويقف حائراً أمام أولئك المنطوين والغرباء في حياتهم وفي انفعالاتهم . على أن هؤلاء يجدون أولاً بعد موتهم قبول الناس وحبهم ، فقد عانوا في حياتهم الكثير . هؤلاء الشعراء عاجزون عن تكوين مفهوم واضح عن أنفسهم ، فعندما يقولون «أنا» يعنون شيئاً آخر غير هذه «الأنا» .

من الواضح أن «هلدرلين» ينتمي الى هذه الفئة الثانية . فمن هو «هلدرلين» ؟ هو وفقاً لما هو شائع : الشاب المنكسر صاحب الرؤيا ، الشاعر ، والنبي ، والضحية التي غشاها الظلام وهي على قيد الحياة . وتتكرر هذه المسميات بشكل أو آخر في لغة المتخصصين في الأدب .

يخالجني الشعور أنني قرأت الكثير حتى الآن عن «هلدرلين» وعلى الرغم من ذلك فان مجمل ما انتهيت اليه هو الشعور بأنني قد التقيت به بدرجة أو أخرى ، ولكن من العسير أن يقرأ المرء قصائد «هلدرلين» دون استعداد نفسي ما .

من الجسارة أن ينتزع المرء بعضاً من سطور قصائده المتأخرة ثم يقوم بالتنظير لها أو بوضع تفسيراته على أساسها . ومن الغريب أيضاً أن يتحدث المرء عن «هلدرلين» من خلال تأمل بعض الكلمات المفردة في قصائده .

على أني أفضل المفسرين المترددين على الوعاظ المتشدقين . وعلى الرغم من ذلك فان المفسرين المترددين عرضة للوقوع في شباك مفردات «هلدرلين» الثرية بالمعاني . هم عرضة لأن تصبح تفسيراتهم هكذا تحصيل حاصل .

وبايجاز فمن العسير أن ندخل في علاقات مباشرة مع أبيات وقصائد «هلدرلين» ، ومن الخطأ في نفس الوقت أن نقرأه سريعاً وأن نطرحه جانباً .

ما معنى القول إن «هلدرلين» عاش في زمان قد ابتعد فيه الانسان عن السماء وأنه مهد التربة لعودة «الإلـــه» ؟

ما معنى القول إن «هلدرلين» في هذا البيت أو ذاك لم يتنبأ بتغير العلاقات التاريخية الاجتماعية فحسب ، وإنما

بتغير علاقة الانسان بالإله وبصحوته من تلك الغفوة الطويلة ، غفوة البعد عن الإله ، وغفوة العزلة والوحدة . لعل هذه الجمل التي أوردها تحتمل السرد والاقتباس . ولكن هناك تراثاً طويلاً من تلك المقولات المهمة التي ينشرها الدارسون والعلماء حول «هلدرلين» .

يستطيع المرء أن يمضي حياته في تقليب عبارات «هلدرلين» وترديدها بشكل أو آخر من جديد .

لم يعش «هلدرلين» كما عاش **جوته** في «ڤايمار» في إطار مجتمع الصفوة ، وإنما عاش شاعراً فحسب . ومن الغرابة على أي حال أن نردد كلمات «هلدرلين» عن الآلهة وكأننا نؤمن بهذه الآلهة أو كأنها مدركات تتحدث الينا ، في حين أننا في الواقع قد ابتعدنا عن ذلك جميعه . مثلنا كمثل هؤلاء الشعراء المنافقين الذين يصفهم «هلدرلين» بأنهم من «المراثين» ، ويدعوهم ألا يتحدثوا عن الآلهة ، فهم يملكون ناصية العقل ، ولا يؤمنون بالآلهة ، وهو ما ينطبق علينا الآن . فلندع هذه الجمل والكلمات جانباً ، فاللغة التي قد نبعت منها قصائد «هلدرلين» لها شروطها ومسبقاتها التاريخية الملموسة . لقد بدأ «هلدرلين» بداية واضحة واستجاب للظروف المحيطة به استجابة مباشرة ، ولكنه سرعان ما رأى أن يكف عن هذه المباشرة وأن يُحد منها .

لم يمر «هلدرلين» بخبرة ما ، فينقل الخبرة مباشرة أو ينفعل بها شعراً . لقد رأى أن يصب مقولاته في قوالب شعرية صارمة ، واستغنى عن الاستجابة المباشرة ، **استغنى «بالمشروع الشعري» عن التعبير عن التجربة في صورتها الشعورية المباشرة .**

لم يشغل «هلدرلين» شيء ما كما شغله المستقبل ، والمقصود هنا **مستقبله هو كشاعر** . أراد أن يكون في شهرة «كلوبشتوك» Klopstock . ومن ثم كان موضوعه «الشرف» ، و«القصد» ، و«اكليل الغار» ، و«الطريق الجسور» .

ولكن هذه «الأنـا» التي تندفع هذا الاندفاع الى المستقبل ينقصها التماسك والثبات ، وتنحرف دواماً عن الطريق الجسور .

في كل مرة تصاب فيها هذه الأنا بالفشل ، تنتقل القصيدة من ضمير المتكلم الى ضمير الغائب وتنعت «أنا الشاعر» «بالضعف» ، و«الفقر» ، و«الضالة» . هذه هي «الذات» الوحيدة التي استطاع «هلدرلين» أن يكونها إزاء العالم المحيط .

شعور الغربة هو الدور الأول الذي كان عليه أن يتقمصه . هرب «هلدرلين» الى الطبيعة محاولاً أن يبرأ من هذا الدور ، وقد نجح في ذلك فترة و«استطاع أن يجد نفسه» ، كما تقول احدى قصائده . ولكنه كان يدرك جيداً أن عليه أن يحوز إكليل الغار حتى يبرأ من مرضه .

يخاطب «هلدرلين» الطبيعة فيقول : «أيتها الطبيعة ، إن ابتسامتك هي المنى» («الحنين الغاضب») . ولكنه يقول فى خطاب له : إن شعور الكدر والوحشة الذي يخالجه ينبع من طموحه الفاشل .

من الواضح أن شعوره بذاته قد أصبح معلقاً بنجاحه في المستقبل . ونراه من عام الى عام يقول في قصائده ثم في خطاباته : إنه يزمع الكف عن قرض الشعر اذا لم ينل الاعتراف الذي يرجوه . مرة بعد أخرى يكتب «هلدرلين» الى أمه القلقة واعداً إياها أنه عما قريب سينتظم في سلك رجال الدين (أي سيصبح قسيساً) وأنه سيتزوج ، ولكن فلتتركه أولاً أن يحاول محاولة أخرى وأن يجرب طريقه الخاص ، ولآخر مرة يعد والدته بذلك خلال عمله في مسرحيته «موت أمبادوقليس» Empedokles . لكنه يتابع هذه المحاولات رغم خيبته ، يتابعها بلا كيان ذاتي واضح ، ويكتب في هذه الفترة الى صديقه «نويفـر» الذي كان يتعاطى الشعر ويعمل قسيساً فى نفس الوقت فيقول : «إن شعورك الذاتي يرتكن الى عمل ونشاط مفرح ، ومن ثم فان فجيعتك ليست كبيرة إن لم تصبح شاعراً» . إذن ففجيعة عظيمة إن لم ينجح في أن يكون شاعراً .

إن أحادية هذه النظرة وما تتسم به من اطلاق توضح الأفكار القهرية التي كان يعاني منها «هلدرلين» ، وتشير الى بوادر الداء الذي كان سيعاني منه فيما بعد ، فهو بين خيارين قهريين : **إما الحصول على الاعتراف وإما الاستسلام للهزيمة والدمار .**

هلدرلين في التاسعة والعشرين من العمر .

ليس مرض «هلدرلين» في هذه الحالة مصيراً مقضياً لا مهرب منه ، كان من الممكن حتى عام ١٨٠٢ على الأقل أن يتراجع هذا المرض ، بل كان من الممكن أن يبرأ من علته ، وذلك ـ بتعبير مبسط ـ من خلال الحب ، الحب أيضاً في صورة اعتراف الرأي العام به كشاعر .

هذه الحياة المؤجلة على الدوام ، هذا التوتر اللانهائي في انتظار الأمل ، هذا الوجود لذي لم يكتمل ، هذا هو الشرط الأول لما أصاب «هلدرلين» .

حاول «هلدرلين» في هذه المرحلة أن يصيغ أمله في صورة «برنامج عمل» ، ولكنه مضى من عام الى عام يعاني من كونه مجهولاً ، بلا اسم .

في البداية كان يخفي هذا الاحباط ويشكوه فقط في خطاباته ، ونلمس في قصيدته الشعرية «**إلى الألمان**» An die Deutschen كيف ضاعت منه هذه «الأنا» ، بل انه يتحدث الى نفسه بضمير المتكلم باعتباره صاحب البصيرة المسكين الذي لا اسم له ولا مصير .

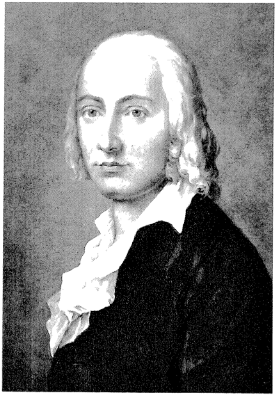
برج هلدرلين بمدينة توبنجن (عام ١٨٥٠) .

والحديث هنا ليس حديثاً خاصاً عن «**أنا الشاعر المجروحة**» ، فهذه الغربة هي شكوى من الوضع السياسي العام .

في قصائد «هلدرلين» يرتقي «**الشاعر**» الى المكانة والى «الوظيفة» التي أنكرها عليه المجتمع . ومن قصيدة الى أخرى يحتفل «هلدرلين» بـ «**صورة الشاعر**» Dichter-Figur ويغلفها بألوان جسورة ، تكاد تخفي تماماً أن «أنا» الشاعر الحقيقة بلا نجاح أو شهرة وانها تعيش في عزلة .

في مدينة جوتنجن بدأ «هلدرلين» التعبير عن هذه «الأنا» الممزقة بين الماضي والمستقبل ، بين حضارة الاغريق وبين تحقيق الذات في المستقبل ، وحاول أن يعقد الصلة بين هذه «الأنا» وبين الحاضر . ثم كانت الثورة الفرنسية ، فجذبت اهتمامه ونبهته الى الحاضر ، وهو يكتب في هذه المرحلة الى شقيقته فيقول : «فلنصلّ للفرنسيين أولئك المجاهدين من أجل حقوق الانسان» .

بعد رحلة قصيرة الى سويسرا يحس أنه قد التقى في جبال الألب بتراث يتنشق حرية أكبر مما قد عرفه في بلاده ،



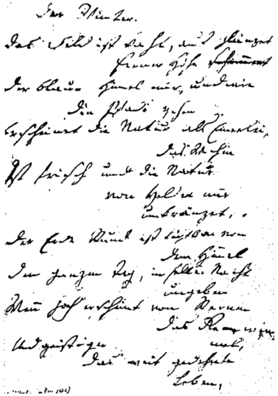
هلدرلـــين .

ونراه يشعر بالخجل إزاء وطنه . ويسجل في إحدى قصائده بنفس الألفاظ التي تحدث بها في قصيدته « الحنين الغاضب » أن الطبيعة عاجزة تحت هذه الظروف وأن « **السماء والأرض تبتسمان بلا جدوى** » .

ولكنه يأمل ويهتف قائلاً : « ربما ينقلب الخزي والحزن الى « عمل بهيج » ، ولكن من الواضح أنه سرعان ما تبين زيف هذه الخيالات ، فهو يقول في شذرة من شذراته عن « هوميروس » : « لقد صممت ، أياً كان الثمن الذي لا بد منه » . ولكن سرعان ما يقول : « لقد خدعت نفسي وألهمتها ألواناً زاهية كي أحتمل الحقيقة وأستطيع الابتسام والنسيان » .

وهكذا نرى كيف أن الأدب هنا يدور في دائرة مغلقة كبديل سيء للانسان الفاعل ، ولم يكن « هلدرلين » الشاعر من هذه الطائفة .

لم يخدع « هلدرلين » نفسه أو غيره ، وإنما اقترب من ذاته ، فهو يتساءل في قصيدة « الى الألمان » عما اذا كان الفعل



قصيدة « الشتاء » بخط هلدرلين ، عام ١٨٤٢ .

ينبع من الفكرة كما ينبع الشعاع من السحاب ، ويتساءل : « **هل تحيا الكتب من رقادها عن قريب ؟** » . على أننا نراه في الصيغة التالية لهذه القصيدة يستغني عن كلمة « **الكتب** » ويستبدلها بلفظ « **الكتابة الهادئة** » .

لا يعني هذا أن « هلدرلين » قد استسلم أو استكان ، فهو يؤمن بجدوى « الكتابة الهادئة » ، وحين ينسب الهدوء الى الكتابة فانه يُعلي بذلك من معنى الكتابة والأدب . يختار « هلدرلين » ألفاظه بدقة وتحديد شديد ، ويضع كل كلمة في الموضع الذي تحدث فيه المعنى والصدى الذي يستهدفه . ففي قصيدة **عيد السلام** Friedensfeier يتحدث عن « إله الزمن الهادىء » وهذا هو المعنى الذي يقصده من عبارة « **الكتابة الهادئة** » .

ليس من العسير على المرء أن ينتزع من أبيات « هلدرلين » ما يوحي بميله الى اليعاقبة (الجناح الراديكالي في الثورة الفرنسية) وتعاطفه مع الثورة الفرنسية .

على أن الأمر لا يحتاج الى هذا الجهد ، فهو يعبر بوضوح

عن ثوريته ، ولكنه لا يعبر كسياسي أو رجل من رجال الفعل وإنما يعبر من خلال الشعر ، فروحه الشاعرة تحلق مع الثورة . لا شك في ذلك . فهو لا يستطيع تحمل مسؤولية العمل . هو في ذلك مثل بطل قصته « **هيبريون** » Hyperion لا يستطيع أن يتحمل عبء العمل ، فلم يكن من أنصار العنف والاندفاع وإنما كان ثورياً بالعقل والشعر . وبالمثل نراه يطور شخصية «**أمبادوقليس** Empedokles فيجعل منه روحاً للتضحية فحسب .

كان شاغل «هلدرلين» الأول في التسعينيات من القرن الثامن عشر هو معرفة وظيفته وشخصيته كشاعر فحسب .

«امبادوقليس» كما يقول «هلدرلين» ولد شاعراً ، فطبيعته هو أن يتطور الى «الأعم» و«الأشمل» ، كي يصل الى ذلك «الوعي الشامل» الذي ينظر فيه الشاعر الى «الكل» . هذه العبارات هي بمثابة اعترافات ذاتية : «الوعي الشامل» ، «النظرة الى الكل» ، «الميل الى العام» ، هذه جميعاً تمثل على الأقل جزءاً من برنامجه كشاعر .

في خطاباته يقول «هلدرلين» : إنه يشعر ببعض الخجل من جنوحه الى العام . وقد انتقده **شيلر** لهذا المنحى . ولكن «هلدرلين» يطور بالتدريج مفاهيم يخفي من خلالها وجهاته العامة ويبررها ، وهو على أي حال يرفض مفهوم التجربة الشعرية (الشعر كشعور) ، أي التعبير عن النفس في الشعر . فقد ارتأى أن النهل من تجاربه الخاصة ومن كيانه الذاتي غير كاف لتحقيق مفاهيمه الشعرية . كان يريد تحقيق الوعي الانساني الشامل في شعره . ولم يكن له أن ينهل من أعماقه أو من ذاته فحسب ، فلم تكن ذاته ثابتة أو واضحة . كان بطبيعة الحال يسعى الى هذه «الذات» أو «الأنا» ، ولكن تكوين هذه «الذات» كان متوقفاً على المؤثرات الخارجية والصدى الخارجي . كان عليه أن يرى نفسه في غيره ، وهذا مصير كل انسان . ولكن «الذات» أو «الأنا» المنفردة طريق أوربي مسدود . ليس بمقدوره أن يعرف نفسه الا بالتعبير عنها ورؤيتها في «الغير» . ومن البديهي أنه قد انطلق في البداية وحاول أن يجد نفسه بين الناس .

ويمكن أن نتخيل أنه قد توقع أن يجد من أصدقائه ذلك الصدى الذي كان من العسير أن يجده من «الوطن» ، وليس من الغريب أن نراه يتهالك أولاً على الآخرين مؤملاً أن يجد بينهم الاعتراف والتأكيد لذاته الغامضة . ولأنه لم يجد علامات خاصة أو عامة يستطيع من خلالها أن يؤكد ذاته كان من الطبيعي أن تنقلب الأمور وأن يحس دائماً بالاضطراب والقلق . الاستثناء الوحيد لفترة طويلة هو علاقته بالسيدة «جونتار» وربما أيضاً صداقته مع «سنكير» . ونرى كيف أن تجربته تدفعه من جديد الى أحضان الأم والأخت وأخيه غير الشقيق ، فهو يكتب الى شقيقته فيقول : «إني أشعر ذلك الشعور الذي تحسه قطعان الماشية في الحقول فهي تنضم وتقف جنباً الى جنب عندما تمطر السماء وعندما تقصف الرعود ، وبمرور الأعوام عندما يحس الانسان أنه يزداد عمراً ويزداد وحدة فانه يعود الى هذه النفوس التي عرفها من قبل » .

كان «هلدرلين» في الثامنة والعشرين من العمر عندما خط هذا الخطاب .

نلاحظ كيف أن «هلدرلين» في خطاباته يتحدث بوعي وتوافق شديد مع الشخص الذي يكتب اليه . ومع ذلك فهناك موضوع واحد يتكرر بوضوح في جميع هذه الخطابات ألا وهو **الضيق والهدوء** ، فهو يشكو بنفس الألفاظ على الدوام ، أنه في حالة مستمرة من الانفعال والتوتر والتأرجح بين «المد والجزر» ، بين الأمل والذكرى ، وأن محاولة إنقاذ نفسه تشغله بلا انقطاع ، وأنه يكافح على الدوام من أجل المغزى والمعنى «الثابت» .

كانت هذه الظروف المعيشية هي الأساس الذي قام عليه برنامج عمله . ولأنه لا يستطيع أن يعاني وأن يجتهد بنجاح وانتظام (كما كان يفعل جوته في «ڤايمر») ، فطريقه مليء بالمخاطر والمجاهيل ، لذا نراه ينظر الى ما تتسم به أحداث التاريخ من تقلبات ، في النظم والأخبار ، من ارتفاع ثم فناء ، نظرة «تراجيدية» باعتبارها الأقدار التي لا بديل لها في هذا الوجود . هذا هو منحاه للتعبير عن العام ، تصوره لانعدام الدوام ، وهذه هي طبيعته الجدلية . وعلّة ذلك «تخوفه من المادة» التي يعالجها ، تخوفه من أن يكون «شاعراً بلا مضمون» فحسب . على أن هذه النظرة تجبره في نفس الوقت على رؤية الواقع في استمراره وتغيره .

يكتب «هلدرلين» فيقول : «لأني فان وقابل للانقراض أكثر من غيري ، فلا بد لي أيضاً أن أحاول أكثر من غيري أن أجد المزايا في تلك القوى المدمرة التي تهددني ، عليّ أن آخذ هذه القوى ، لا كما هي ، ولكن من حيث إنها تخدم حياتي الحقيقية ، عليّ أن أنظر اليها كشيء لا غناء عنه ، كشيء لا أستطيع أن أستغني عنه ، وعليّ أن استوعبه في ذاتي» فهو قد يشبه في هذا موقف «فرانز كافكا» ، وعلى أي حال فانه يتغلغل بهذه الطريقة في «روح الشعر» . وما يسميه هكذا وصفَ لتطور الانسان من وجهة جدلية أو ديالكيتية .

لم يستمع «هلدرلين» خلال دراسته في الدير من صديقه هيجل الى وجهة النظر هذه فحسب ، وانما انفعل بها أيضاً . لم يكن «هلدرلين» مثالياً ، ولم تكن الطبيعة في نظره كما هي في نظر هيجل شيئاً قد تركه العقل الانساني خلفه ، أي مجالاً قد كف عن الحركة . على العكس من ذلك تتكرر في قصائده عبارة إنجلز الشهيرة : «إن الطبيعة تمر خلال التاريخ» أي أنها ليست خارج التاريخ ، وليست شيئاً شامخاً مستقلاً عن التاريخ .

جميع هذه المؤثرات تقوم بفعلها في نفس الوقت ، وهذه صعوبة ليست بقليلة حين نحاول تصوير موقف «هلدرلين» : الثورة الفرنسية ، خيبة الأمـــل ، فليس لهذه الثـــورة صدى في الوطن ، شعور الخجل أن الانسان يتابع هذه التطورات كمتفرج فحسب ، عدم الاعتراف بالشاعر من معاصريه الألمان . أو بتعبير آخر : هذه الحياة المؤجلة ، ثم تقلص العلاقات المختلفة الى مجرد علاقات قرابة أو علاقات أسرية ، وخاصة بعد خيبته في الحب وانفصام عرى الصلة التي كانت تربطه بالسيدة جونتار ، الاستغناء بالطبيعة والماضي والمستقبل عن الحاضر . وتشكيل «مشروع الشاعر» على هذا الأساس . ومن خلال هذه العوامل والشروط جميعاً : تفاقم مرض الشاعر ثم تأزم هذه العوامل ذاتها بفعل المرض في مراحله المتأخرة .

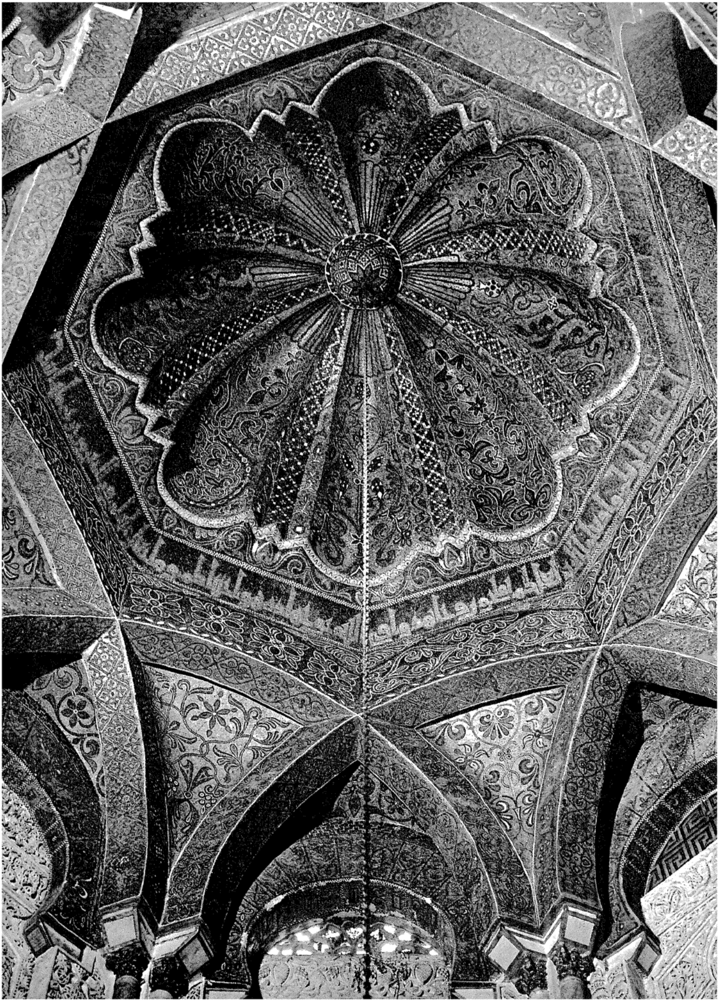
المرض هو من أسباب ومكونات أسلوب «هلدرلين» ، ولا معنى للقول أن «هلدرلين» قد غلفه ظلام العقل أو أصيب بالجنون . مثل هذه الأقوال تتجاهل الكثير من الأحداث . فهي تسقط من الحساب ثورات الغضب التي كانت تجتاحه ضد الأم والأخت ، ثم نقله بعد نوبة من هذه النوبات في عربة الى «توبنجن» واعتداءه بأظافره على مصاحبيه في العربة ، ثم الباسه قميص المجانين وقناع الوجه في مصحة «توبنجن» .

بدأ المرض في مرحلة مبكرة من حياته ولم يكن حادثاً فاجأه عام ١٧٩٥ . ويصفه صديقه «ماجيناو» بعد عودته من «توبنجن» الى «نورتجن» فيقول : «إنه يبدو بلا شعور بمن حوله وكأنه ميت في الحياة» . وليس في هذا مبالغة ، ففي سبتمبر ١٧٩٥ يكتب هلدرلين الى شلر فيقول : «أشعر كثيراً اني لست انساناً نادراً ، فبدني يقشعر من برد الشتاء الذي يحيط بي . سمائي من الحديد ونفسي من الحجر» . ومنذ ذلك التاريخ تتكرر كلمات بعينها في قصائده مثل : «وحيد» ، «بارد» ، «بلا صدى»، «معقود اللسان» ، «أصم» . وتشمل ألفاظاً أخرى مثل «معدني» . ، «حديدي» (بمعنى «قاس» أو بارد) .

في هذه الفترة استطاع أن يكوّن صلات مع الطبيعة ، صلات تبادل هارموني تتسم بالحرارة والحيوية تقيه من التفكك والانفصام . كانت الطبيعة من خلال تربيته الدينية المسيحية ومن خلال الفلسفات المثالية لـ «شيلنج» و«شيلر» و«هيجل» و«فشته» ، كانت الطبيعة بالنسبة له شيئاً غامضاً مجهولاً ، واستمر ذلك الى الفترة التي بدأ يكتب فيها «أناشيد توبنجن» للتعبير عن هذه العلاقة .

طور «هلدرلين» لغة تتوافق مع وجهته : فالحصّاد لا يحشّ المروج وانما يخلع عنها ثوبها» ، والمروج «عارية» . والطبيعة تقف أمام «هوميروس» وقد «رفعت حجبها» . وتوصف الطبيعة بأنها «شاملة» وحاضرة في كل زمان ومكان ، ومغيّرة «لكل شيء» ، وواهبة الحياةِ «لكل شيء» .

ونلاحظ أنه يستخدم لفظاً بعينه للتعبير عن الطبيعة وهذا اللفظ هو «الابتسام» ، في حين لا يرد هذا اللفظ في مقطع ما منسوباً الى الانسان . فمنذ الفترة التي قضاها «هلدرلين» في «توبنجن» لا يرد هذا اللفظ مقترناً باسم



نموذج قماش قفطان من القرن الخامس عشر أو السادس عشر .

جامع قرطبة ، من روائع الفنون الاسلامية في اسبانيا .
بُدىء بناء الجامع في عهد الخليفة عبد الرحمن الاول ، ووسع في عهود خلفائه ،
جامع قرطبة ، من روائع الفنون الاسلامية في اسبانيا .
بدأ بناء الجامع في عهد الخليفة عبد الرحمن الأول ، ووسع في عهود خلفائه ، وهو يغطي الآن مساحة ٢٧٤ × ١٥٧ م٢ .
عن كتاب فرانسيسكو جبريلي «الاسلام في أوربا» ، دار نشر ليسـت .

الانسان . لا تبتسم الطبيعة فقط وانما يبتسم أيضاً الأثير والهواء والضوء والآلهة .

يكاد يتحول بذلك لفظ الابتسام الى علامة امتياز أو رتبة في قصائد «هلدرلين» المتأخرة . وحين ترد هذه الكلمة فنحن نعرف أنها تعني «الإلـــه» ، ولكن ما هو «الإله» ؟ قد تعني أحياناً العلاقات التي تربط الأخ بأخيه كما تربط ذوي القربى .

في شذرة شعرية من أعماله الأخيرة نقرأ هذه الأبيات :

«ما هو الإلـــه ؟ شيء مجهول ، ولكن
هذا الوجه ثري الملامح والصفات
السماء منه ، والبرق
والغضب من الإلـــه . وكل ذلك واحد
لا تراه العين . . . ويتخلل غيره ، ولكن الرعد
المجـــد للإلـــه»

ونستطيع القول إن «الاله» هو كل شيء ، كل شيء يتوجه اليه أو يميل اليه ، كل علاقة ممكنة ، وكلما ضعفت قدرة «هلدرلين» على المقاومة وأصبح أعزل ، تضخمت هذه الظواهر وعظم الاله . ولن نجد لفظاً آخر يتكرر على هذا النحو وبهذه الوفرة في قصائده الأخيرة مثل لفظ : الله ، الالـــه ، وإلهـــي . تتكرر هذه الألفاظ في قصائده الأخيرة نحو ٣٢٠ مرة ، وتتبعها في المرتبة التالية ألفاظ : سماء ، سمائي ، ويتكرر ٢٨٠ مرة ، وفي المرتبة الثالثة لفظ : حب ، ويتبعه لفظ : الحياة ثم ألفاظ : المجيء ، والذهاب ، والنهار ، والنظر ، والرؤيا ، والانسان ، والزمن ، والقول ، والتسمية ، ثم ألفاظ : الأرض ، والروح ، والفرحة . ولن نفهم شيئاً عندما نكتفي بالقول : إنه صار مؤمناً . فقد كان لا شك مؤمناً وكان كذلك بمعنى شامل ، فقد نظر الى نفسه كجزء من حركة شاملة ، وكفرد لا بد أن يندمج في المجموع وإلا ظل بلا حس ، أصم بلا صدى .

لقد لاحظ الطب النفسي مقدار الحساسية الكبيرة للمرضى إزاء العالم المحيط بهم وكيف أنهم بلا حول أو قدرة لدفع الأذى عن أنفسهم . ولاحظ الطب النفسي أيضاً قدرة هؤلاء الأشخاص على الشعور بالأعماق والوصول الى أعماق يصعب على الفرد العادي أن يصل اليها أو يفهم مكنونها ، فهؤلاء المصابون كما يقول الطب النفسي يكوّنون وعياً غير عادي ، بالمعاني وبمغزى الأشياء .

في دائرة هؤلاء المصابين يقف «هلدرلين» ، فهل يقلل من قدره أنه قد حاول أن يستبطن من هذا المرض الذي أصابه قدرات جديدة ؟ الاختلال النفسي كما يذهب فرويد ليس مرضاً فحسب ، وانما أيضاً محاولة للشفاء والتغلب على المرض . فاعتكاف «هلدرلين» وعزلته عن الناس هي محاولة للبرء من المرض ، وبالمثل فمحاولته الضخمة للتواصل مع الطبيعة والتاريخ هي أيضاً محاولة من أجل الشفاء .

هكذا كما اعتقد أصبحت ظواهر الطبيعة بتزايد مستمر من مكونات التواصل الهامة في عالم الوحدة والعزلة ، بل من الغريب أنه لم يقع فريسة الجمود والتبلد في مرحلة مبكرة ، وانما حاول على الدوام أن يعيش في حركة التواصل هذه ، واستطاع أن يرى الطبيعة متحركة منفعلة ، لا أن يتعبد في محرابها فحسب ، ففي قصائده التي تتكرر فيها ألفاظ «الله ، الآلهة ، وإلهي ، وسمائي» ترد كلمة «الصلاة» ثلاث مرات فحسب .

الآلهة هكذا ليست من المنزلات أو موحيات السماء ، وانما قوى نابضة صائرة يستجيب لها الانسان بالاجلال . وعلى الانسان أن يستوعب هذه القوى كي تحيى . فآلهته السماوية ليست كائنات في ذواتها . لا بد من الانسان أو «الشخص الآخر» كي تعرف الآلهة ذواتها وتشعر من جديد بنفسها أو كي تصل الى الوعي بنفسها .

علينا أن نأخذ هذا التفكير النامي المتحرك مأخذ الجد ، فليست في هذا التفكير تلك الثنائيات الجامدة : ثنائية الروح والمادة ، الفن والحياة ، الفن والواقع . لم ينظر «هلدرلين» الى هذه العملية المتطورة كفكرة فحسب ، فهو يسخر في مسودة مقال له بأولئك الحكماء الذين يعيشون في الفعل وحده ويتجردون في الفكر فحسب ، كي يصلوا سريعاً الى الوجود الخالص الصرف ، وينتهوا سريعاً من كل حركة .

يشعر «هلدرلين» شعوراً طاغياً أن هذه الحركة أو هذه العملية المتطورة قد ملكت عليه نفسه ، وهو يشعر أن عليه مسؤولية كبيرة . فلكي تحيى هذه الحركة ، تحتاج الى

الوساطة بين أطراف عملية التواصل . والشاعر ليس فرداً منفرداً ، فهو كشخص منفرد لا معنى له ، فكلمة شاعر تعني مهنة أو عملاً وسيطاً أي مشروع تواصل بين الكثيرين .

وكذلك فان أناشيد الشعر توضع من أجل «الوطن» ، ولكن ماذا ينقص «الوطن» أو ماذا يعاني «الوطن» ؟ أيعاني من البعد عن الآلهة ؟ ما هي التهمة التي يوجهها «هلدرلين» الى الألمان ؟ إنهم يلتصقون بذواتهم ، وهم عاجزون عن رؤية أنفسهم في الغير ، وعن اختبار أنفسهم مع الغير ، إنهم يرزحون تحت «مكاسبهم وتجاربهم» حتى الموت ، فهم يعانون من نقص القدرة على الخبرة . ويقول أيضاً :

«ان النظام الجمهوري في مدننا قد انتهى وأصبح بلا معنى لأن الناس ليسوا بحاجة اليه حتى يعبروا بعض الشيء عن أنفسهم» .

نظر «هلدرلين» الى الرايخ من حوله فرأى أن نظامه السياسي قد أصابه الخلل والتعفن ، ورأى أن النظام السائد سواء كان نظاماً مسيحياً أم نظاماً اقطاعياً برجوازياً إنما يقوم على علاقة «السيد بالعبد» وعلى الاستغلال ، ومن ثم أصبح موضوعه الاحياء والتغيير والتأثير والدفع ، ووسيلته للتعبير عن ذلك هي القصيدة حيث تجري عملية التفاعل المطلوبة .

لم يبتعد «هلدرلين» يوماً ما عن مضمون الثورة الفرنسية كعملية مستمرة متطورة .

ولا أعتقد أيضاً أننا نجانب الحق حين نقول إن هدفه من هذه القصائد كان **شخصية الشاعر** فحسب ، فهو يقول في روايته «هيبوريون» : «إن القلب يمارس حقه في نظم الشعر وكما ينفتح أمامي الماضي ، تنفتح أيضاً أبواب المستقبل» . فكتابة الشعر بهذا المعنى هي سلوك عام ، وعدم استسلام للحظة العابرة . وأعتقد أن كل انسان يعيش في الماضي والمستقبل أكثر من عيشه في الحاضر ، هو انسان «شاعر» . كذلك الشاعر ، مثل الإله والآلهة وفقاً لهذا ، فهو شخص متطور متغير ومنفعل ، هو بتعبير بسيط حلقة اجتماعية في عملية التواصل بين الماضي والحاضر . وكلّ منا يرى المستقبل مقبلاً عليه دون انقطاع ، وكل عرضة على الدوام أن يخلد الى السكينة وأن يحجب عن نفسه رؤية الجديد والقادم والمقبل وأن ينحصر في قوقعة النظام القائم وأن يستعير شخصيته من هذا النظام وأن يدور في نفس الحلقة وأن يخلد الى الجمود .

على الدوام يرفع البعض راية الخوف من المستقبل ، ويريدون لنا أن نعيش في هذا الخوف . هؤلاء هم أصحاب الأمر والنهي أو تلك البرجوازية المسيطرة ، فهي تريد منا أن نكون شركاء لها أو متآمرين معها ، تريد منا أن نخاف من التغيير ، وقد نجحت في ذلك ، فنحن نخاف . نخاف بحيث لم نعد نعرف أنفسنا من طواك السكون والفتور ، ومن ثم نجتهد في البحث عن بدائل جنونية لنعوض أنفسنا عما نفتقده ، وكي نحس بذواتنا بعض الشيء . ولأن المجتمع لا يمثل مصالحنا ولا يسير وفقاً لمصالح الأغلبية ، ولا يسمح لنا أن نشعر بأنفسنا بالقدر الكافي في مجال ما من المجالات. لهذه الأسباب فنحن شديدو الحساسية وشديدو العداء لبعضنا . بمعنى آخر نحن فرديون ، نحن ذوات منعزلة ، لا نجد الطريق الى بعضنا ، لا نتعرف على أنفسنا من خلال الحركة وانما من خلال السكون . ومن ثم فنحن نحيط أنفسنا بالممنوعات والمحظورات ونخشى المستقبل ، وبالمثل فنحن شديدو التوتر والاندفاع الى العمل والمثابرة ، لا نكترث بالغير ولا نبالي ، وفي نفس الوقت نعاني من الحزن .

لقد عاش «هلدرلين» هذه الأضداد في تتابع قاس مستمر . عرف خطر الجمود والسكينة . ولوعيه هذا الخطر حاول أن يحطم الجمود ، وحاول أن يعيش في الحركة وأن يفقد نفسه فيها .

في الغرفة التي كان يقطنها «هلدرلين» في «هومبرج» نراه يعلق على الحائط خرائط العالم . كان يعلم أن تحول «الوطن» قد يؤدي إما الى الغاب (الأرض المقفرة) أو الى شكل جديد ، وكان يعرف أن الانسان في عملية الاختيار هذه لا يمكن أن يقف محايداً . واستحضر في مخيلته أيضاً «عيد التصالح» واحتفالات الزمن المقبل .

هذه هي يـــوتوبيـــا «هلدرلين» .

حاولت فيما سبق أن أتعلم منه ، وأحسب أنني قد قاربت الآن نهاية حديثي ، وأعتقد أننا نواجه اختياراً تاريخياً . قد

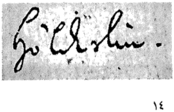
نعتقد أنه بالامكان أن نخدع أنفسنا أو نخدع عملية التطور هذه ، قد نعتقد أن بامكاننا أن ندور حول أنفسنا حتى تهدأ عملية التحول والتطور هذه الى الأبد . والمقابل لذلك هو العدالة الاشتراكية ، لا كنهاية وانما كمرحلة انتقالية .

لقد رأى «هلدرلين» نفسه في حومة التوتر الناجم عن الأضداد التاريخية ، ولم ينأ بنفسه عن الأضـــداد .

«إذا كانت هذه الظاهرة مأساوية ، فالبديل هو رد الفعل . والشيء الهيلولي الذي لم ينتظم بعد ، ينبع من الشكل الثابث الجامد» . رد الفعل هو الطرف المضاد لعملية التواصل الجدلية . نحن نعيش الآن في هذه الحال . وحيث يقتصر النزاع على ردود الأفعال ، «فان الأطراف المشاركة لا تختصم (في حقيقة الأمر) حول الحقيقة» . هكذا يقول «هلدرلين» .

ان الشيء المميز كما يقول أن هذه الأطراف المتخاصمة «يواجـــه بعضها بعضاً كشخوص بالمعنى الضيق للكلمة وكخاصة مرموقة ، بحيث يظل الجـدل بينها مسألة شكلية» . أكتفي الآن بهذا القدر من أقوال «هلدرلين» ، ولكن معنى أن نستوعب «هلدرلين» هو ألا نقف حيث نحن وألا نكبت النقائض التي تنبع من الموقف الحاضر ، بمعنى ألا نخدع أنفسنا ، أن نحـــاول من خلال هذه النقائض أن نعرف أنفسنا وأن نكوّن هذه الحياة الجديدة أو هذا الشكل الجديد الذي يلوح في الأفق .

ما زالت محاولة «هلدرلين» فصلاً من فصول تاريخ الأدب ، وهذا يعني أننا لم نستطع حتى الآن أن نفهمه ، أو أننا لم نأخذه مأخذ الجد .



براعم أغصان وأوراق ، حبر وذهب ،
قصر توبكابي . النصف الثاني من القرن السادس عشر . مأخوذة عن كتالوج معرض «حضارة الأناضول» (كتالوج رقم ٣) .

شارلس لوتن في دور جاليلي (كبطل بدون بطولة) وهو يجلس الى مكتبه . لوس أنجلوس ١٩٤٧ .

فالتر هينـك

التاريخ على المسرح أو فن الدراما التاريخية

في مقال نقدي عن دون كارلوس (مسرحية فريدريش شيللر الشهيرة) يشكو المؤرخ **ليوبولد رانكــه** Ranke (١٧٩٥ – ١٨٨٦) الامكانات المحدودة لكتابة التاريخ ، وذلك بالمقارنة بالامكانات المتاحة للرواية التاريخيـــة والمسرحية التاريخية .

وحيث يوجد وعي تاريخي ، توجد أيضاً الحاجة الى استعادة حوادث الماضي الهامة ومشاهده كشيء يعيش في الحاضر . فالمعرفة التاريخية تتطلع أيضاً الى التجسيم .

يستجيب **إرنست يونجر** Ernst Jünger في روايتـه الطوباوية **ايموزفيل** Eumeswil (١٩٧٧) لهذا المطلب . فالراوي في هذه القصة ، وهو محاضر في التاريخ ، يملك جهازاً يسميه **لومينار** Luminar يستطيع أن يستحضر التاريخ بطريقة كاملة مدهشة . لا يستطيع لومينار أن يختزن جميع المعارف وأن يستدعيها عند الحاجة فحسب مثل جهاز الكومبيوتر ، وإنما يستطيع أيضاً أن يستحضر شخوص ووقائع التاريخ بطريقة حسية كاملة كما لو كانت تجري أمامنا في الزمان والمكان ، فهذا الجهاز لومينار يعبر التاريخ وفقاً للحاجة . هو «آلة زمنية» تنفي فكرة الزمن أو لا تتقيد «بالتتابع الزمني» ، ومن ثم تستطيع أن تقدم إلينا التاريخ كحاضر على المسرح .

ان صاحب هذا الجهاز لا يملك مفاتيح **تاريخ الماضي** فحسب وانما يملك أيضاً زمام **التاريخ الممكن** بحيث يستطيع أن يقدم لنا مشاريع المجتمعات الطوباوية التي أبدعتها الأذهان في الماضي كشيء قائم وحاضر . يستطيع لومينار أن يستحضر أمامنا بصورة ملموسة «جزيرة فلزنبورج» Insel Felsenburg (١٧٣١) أو ذلك المجتمع الديني الطوباوي الذي أبدعه خيال **يوهان جوتفريد شنابل** Schnabel في النصف الأول من القرن الثامن عشر ، كما يستطيع أن يقدم لنا «خطة العالم» التي صممها **شارلس فوريه** Charles Fourier ، أي نظامه الاشتراكي الطوباوي ، كشيء حادث في الحاضر .

فجهاز لومينار يسبق التاريخ ويعوضنا عما أفسده التاريخ. «تكنولوجيا» هذا الجهاز تضم جميع امكانات الكومبيوتر والمسرح والفيلم وتذهب أبعد من ذلك . فان صاحب هذا الجهاز لا يشاهد هذه الوقائع على الشاشة فحسب كما لو كان ينظر في «صندوق الدنيا» ، وإنما يستطيع أيضاً أن يدخل الى «صندوق الدنيا» هذا ، أي يدخل عالم التاريخ. ويستطيع أن يشترك في المناظر التي يستدعيها من التاريخ . بامكانه أن يسير في شوارع برلين في العقد الذي وقعت فيه ثورة ١٨٤٨ في ألمانيا ، كما يستطيع أن يجلس في مجلس الثورة الفرنسية (الجمعية الفرنسية) في باريس ، يستطيع أن يجلس مكان الرئيس أو مكان المدعي أو محامي الدفاع أو المتهم . بمعنى آخر ، إن جهاز لومينار يسمح لصاحبه أن يتقمص أو يتلبس دور الشخصية التاريخية . وهكذا فان لومينار يجعل من الوهم المسرحي حقيقة ، وينقلنا الى العالم كمسرح .

ولكن تقمص الشخصية التاريخية يظل أيضاً من باب اللعب أو التمثيل ، لأن استعادة وقائع التاريخ الماضي لا يغير من هذه الوقائع ومن مجرى التاريخ وأحكامه ، فالخبرة التاريخية تظل أيضاً هنا خبرة جمالية . إن جهاز لومينار هذا جهاز في خدمة مؤرخ تاريخي ، وحين نتذكر ذلك نتبين الى أي مدى يتشابك الموقف العلمي مع الموقف الجمالي . فالمؤرخ

في ايموزڤيل هو أقرب الى الفنان منه الى العالم ، لأنه يتعامل مع مادته بحساسية الممثل . وبتعدد الأدوار يصبح من العسير عليه أن يتقمص دوراً واحداً الى ما لا نهاية أو أن يتلبس هذا الدور دون غيره من الأدوار . فالمؤرخ كما يقول هو «قاضي الأموات» ، ولكنه قاض يزن حوادث التاريخ كما يزن الشاعر كلمته بعيداً عن مواضعات الأخلاق والأعراف .

تبرز رواية ايموزڤيل بصورة حادة ما نصادفه في أعمال ارنست يونجر ، تبرز موقف الحيدة الذي ينظر به الى الحياة والى التاريخ ، واستعارته مفاهيم المسرح للتعبير عن الحياة . ولكن أليس لومينار هذا هو رمز تقني لمشاكل المسرحية التاريخية ، لمشاكل «التاريخ على المسرح» ؟ ألا يرتبط الاهتمام التاريخي بالاهتمام الجمالي في المسرحية التاريخية ؟ لكن قضية «ايموزڤيل» لا توضح مشكلة المسرحية التاريخية وإنما أزمتها . فمؤرخ إرنست يونجر وجهازه لومينار يذكرنا بما ذهب اليه نيتشه من أن الوجود والعالم محتملان فحسب ولهما ما يبررهما كظواهر جمالية . . . (نيتشه : «نشأة المأساة عن روح الموسيقى» ، ١٨٧٢ ؛ «العلم المسرور» ، الجزء الثاني ، ١٨٨٢) . والواقع أن الاستمتاع الجمالي بالتاريخ من خلال لومينار هو في أفضل الأحوال تعبير عن مقاصد المسرحية التاريخية في أشكالها الهابطة .

ولكننا نتعجل الأمور حين نتحدث عن أزمة المسرحية التاريخية قبل أن نشرح جماليات ونظريات الدراما التاريخية . .

يذهب **فريدريش زنجله** Fr. Sengle الى أن المسرحية التاريخية «بالمعنى الحقيقي» للمصطلح تبدأ في ألمانيا بدراما **جوته «جوتس فون برليشينجن ذو اليد الحديدية»** Götz von Berlichingen (١٧٧٣) .

وهذا صحيح وغير صحيح في نفس الوقت ، صحيح حين نظر الى مجاري التاريخ كشيء مستقل ، منفرد ، لا يتكرر . فمسرح **العصور الوسطى** يرى التاريخ في ضوء فكرة الخلاص المسيحية . ومسرحيات **هنز ساكس** Hans Sachs (١٤٩٤ — ١٥٧٦) الدرامية التاريخية الساذجة ترى التاريخ من منظور «مهنة الاسكافي» و **مسرح المعلمين المغنيين** Meistersängerbühne أول الدروس عن الدراما التاريخية نجدها لدى شعراء الحقبة **الانسانية** Humanismus . أما مؤلف التراجيديا في عصر **الباروك** Barock فانه يستعرض جميع المعارف الانسانية المتنوعة ويقدم التاريخ كأمثولة متكررة ، وليس كحادث مفرد لا يتكرر ، يقدمه كنموذج له وظيفته الدينية أو وظيفته السياسية في خدمة البلاط ، وبالمثل فالمسرحية التاريخية في **عصر التنوير** المبكر هي نموذج خلقي أو أمثولة خلقية Moralisches Exempel .

يستوعب الفكر التاريخي بادىء ذي بدء ، في مرحلة متقدمة من القرن الثامن عشر فحسب ، **الذاتية التاريخية** المفردة غير المتكررة للحوادث التاريخية والشخوص والوقائع ، ويرى التاريخ من منظور **فكرة الاستمرارية** في اطار «المدينة» و «الوطن» . بهذا المعنى نجح جوته لأول مرة في رواية «جوتس» في **تقديم المسرحية التاريخية** في ألمانيا ، مستنداً في ذلك الى شكسبير وهردر وموزر. وبهذا استطاع أن يعود بالأدب البرجوازي الى «دائرة الرأي العام السياسي» ، بعد أن انحصر هذا الأدب في «دائرة الخاص» والمحدود من خلال مسرحيات **الدراما العائلية** و **التراجيديا البرجوازية** كما يوضح يورجن شرودر .

على أن نظرية «زنجله» مضللة نوعاً ما ، إذ توحي بأن المسرحية التاريخية منذ «جوتس» تقدم التاريخ في حد ذاته ، التاريخ كما وقع بدون هدف أو غاية أخرى . ولكن طريق المسرحية التاريخية من «جوتس» حتى مسرحية برتولت برخت «جاليلي» تعلمنا شيئاً آخر ، فالمسرحية التاريخية ذات المستوى الرفيع تقدم لنا التاريخ باستمرار كشيء نموذجي حاصل . ويعالج كتاب المسرحية التاريخية المادة التاريخية وفقاً للمعنى أو المغزى الذي يقصدونه ، **واستقلالية التاريخ يحدها على الدوام هذا المعنى أو المغزى المقصود .**

لم تفقد التفرقة بين كتابة التاريخ وانشاء الأدب (أي عرض وقائع التاريخ الفعلية وجزيئاته من جانب وعرض «الكلي» و«الممكن» من جانب آخر) . كما نجدها في كتاب «فن الشعر» لأرسطو ، صحتها على الأقل من حيث أن الكاتب

المسرحي يخول لنفسه التصرف في المادة التاريخية ، أي يحتفظ بحريته ازاء التسلسل التاريخي الصارم للأحداث . وبالمثل فما زالت وجهة نظر أرسطو القائلة بأن الشعر أكثر فلسفية من فن كتابة التاريخ ، لها ما يبررها ، على الرغم من أننا نعرف الآن أن وجهة نظر المؤرخ تعتبر بمثابة موقف تاريخي مسبق ، يؤثر على العرض التاريخي .

تختلف الآراء في تحديد الفارق بين الأديب والمؤرخ . فموقف **ليسنج** Lessing (١٧٢٩ - ١٧٨١) المتطرف يعود الى أنه في نظريته الدرامية لا يعنيه التاريخ بقدر ما يعنيه الموقف السيكولوجي العام والعوامل النفسية ، ومن ثم فان التاريخ في التراجيديا كما يرى ليس أكثر من «وعاء من الأسماء» ، فالأديب **من وجهته هو سيد التاريخ** (63 Literaturbrief).

ولكن عبارة ليسنج السابقة يمكن أن تُعكس ، وهذا ما يفعله **هردر** Herder (١٧٤٤ - ١٨٠٣) في مقال له عن شكسبير عام ١٧٧٣ ، **إذ يرى أن التاريخ هو السيد لا المسود** وبالتالي فهو الذي يملك مقود الأديب ويوجهه ، ويمتدح هردر شكسبير ويترنم به كما يترنم «بالتاريخ» الذي يقدمه في مسرحياته التاريخية . لقد غلب الحماس هردر فأعماه عن الرؤية بحيث نراه ينظر الى جميع مسرحيات شكسبير بما في ذلك كوميديات شكسبير الخيالية باعتبارها من باب التاريخ . «فسنجله» على حق حين يقول : إن مفهوم الدراما التاريخية عند هردر ليس أكثر من «أسطورة أدبية» .

في مقال شكسبير المذكور يحور هردر «نظرية المحاكاة» الأرسطوطالية Mimesislehre: فيفهم «محاكاة الطبيعة» بمعنى «محاكاة التاريخ» ، ولهذا التصور جاذبية خاصة ، فالمؤلف الدرامي كمؤرخ (أي كأديب ومؤرخ في نفس الوقت) تصور ساحر .

بعد هردر بعامين ينسب الأديب **لنز** Lenz (١٧٥١ - ١٧٩٢) الى نفسه كأديب «نصف شرعية» وصدق مؤرخ التاريخ "Selbstrezension des „Neuen Menoza

أما **الحركة الكلاسيكية** في الأدب الألماني فانها تعيد الأمر الى نصابه ، إذ تخضع المادة التاريخية لقوانين الأدب ولجماليات الأدب ، فالشاعر الألماني **شيللر** - على الرغم من أنه في نفس الوقت مؤرخ تاريخي وفيلسوف تاريخي - يعطي مقود الأمر الى كاتب المسرحية التاريخية ولا يتنازل عن شرعية الخيال الأدبي . وإذا كان شيللر مؤلف «تاريخ حرب الثلاثين عاماً» قد وصل الى قمة قدرته الأدبية من خلال ثلاثية المسرحية الشعرية **ڤالنشتاين** Wallenstein (١٨٠٠) التي تعالج هذه الحقبة ، فمن العسف كما يقول تيودور شيبر - أن نقرأ العمل الدرامي الفني الشعري كي نوثق للحقيقة التاريخية أو نبرهنها .

ونصادف من جديد عند **جورج بوشنر** Georg Büchner (١٨١٣ - ١٨٣٧) فكرة التوحد بين المؤلف الدرامي والكاتب التاريخي ، بل نصادفها في صورة راديكالية - (خطاب بتاريخ ١٨٣٥/٧/٢٨) ، ومع ذلك فمهمة الكاتب المسرحي وانجازه - كما يرى - يتمثلان في أنه لا يقدم لنا وصفاً أو عرضاً للتاريخ وإنما «شخوصاً تاريخية» ثم إنه «يعيد بعث أو خلق التاريخ من جديد» .

ويختلف الأمر في **المسرح الوثائقي** الذي ظهر أولاً في قرننا الحالي ، ففي هذا المسرح يستغني الكاتب المسرحي عن الخيال والابداع الأدبي ، ويلتزم التزاماً كاملاً بالمادة التاريخية الموثقة ، ويقصر مهمته على انتخاب ما يحتاجه من هذه المادة وعلى التركيز (كما يذهب بيتر ڤايس Peter Weiß في مقاله «ملاحظات عن المسرح الوثائقي»).

ولكن من اليسير حين نقارن مسرحيات **بيتر ڤايس** الوثائقية مع مسرحية **مارا - صاد** Marat/Sade، أن ندرك كيف أن التاريخ الموثق يفقد الكثير من أبعاده وأعماقه بالمقارنة بالتاريخ المبدع والمشكل بواسطة خيال الأديب . وندرك الفرق بين المسرحية التاريخية والمسرحية الوثائقية حين نتذكر أن المؤلف المسرحي **تنكرد دورست** Tankred Dorst في مسرحية **تولر** Toller لا ينظر الى الاقتباسات والوثائق التي يستخدمها في مسرحيته كبراهين أو أدلة على الحقيقة التاريخية («تأليف مسرحية» Arbeit an einem Stück ١٩٦٨) .

إزاء نتائج البحوث التي يقوم بها علم التاريخ يبدو موقف المسرحي الذي يتشبث بمفهوم التوثيق التاريخي ومفهوم الحقيقة التاريخية ضعيفاً ، فهو لا يستطيع أن يباري أو

ينافس المؤرخين في هذا المجال . والى هــذا يستنــد **فريدريش دورينمات** Dürrenmatt في الاستخفاف الساخر الذي يتعامل به مع المادة التاريخية . فلنتذكر مقولته : إن شكسبير ما كان له أن يكتب مسرحيتــه **يوليوس قيصر** لو كان له أن يعرف أبحاث **مومسون** (مشاكل المسرح Theaterprobleme) .

المسرحية التاريخية وفقاً لدرونمات مستحيلة وبلا جدوى ، فهي لجنس أدبي يعيش في عصر غير عصرها . أو هي من مخلفات الماضي . فالتاريخ قد وجد الآن شكله العلمي . ولا يستطيع المسرح أن يكرره بأدواته الناقصة . وراء هذا النفي ، وراء هذا الفصل الحاد بين فن التاريخ وبين الدراما التاريخية نجد أخيراً ذلك التصور أنهما في واقع الأمر متلاحمان أو متلازمان ، بمعنى أن وظائف كاتب المسرحية التاريخية قد أصبحت الآن من مهام عالم التاريخ (أي أن مهمة المسرحية التاريخية قد آلت اليه) .

وبطبيعة الحال فإن علماء الجماليات وكتاب المسرح على حد سواء ـ بما في ذلك دورينمات ـ لا ينكرون الاختلاف بين العلم والفن ، بين كتابة التاريخ والأدب التاريخي . ونرى «هيجل» في «فلسفة الجمال» لا ينفي عن التاريخ مضمونه الحيوي ، ولكنه ينفي عنه حق قلب أو تغيير الواقع المباشر أو الواقع القائم .

على أن القلب أو التغيير هو مهمة رئيسية من مهام فن الأدب حين يختار مادته من مؤلفات التاريخ ، ففي هذه الحالة على الأدب أن يستخلص جوهر ومعنى الحادثــة والواقعة و «الشخصية الوطنية» و «الشخصية التاريخيــة المميزة» ، وعليه أن يتغاضى عن المصادفات المحيطة أو عن الحواشي الخالية من المعنى التي تحيط بالأحداث ، وعليه أن يتغاضى أيضاً عن الظروف والملامح الجانبية وأن يغيرها بحيث يستطيع أن يبرز الجوهر الداخلي لموضوعه بصفاء .

لم تفقد هذه المقولات حتى الآن قيمتها ، ويؤيد ذلك أن الكاتب المسرحي **هاينز كيبهرت** Heiner Kipphardt في تعليقه على مسرحيته **في قضية روبرت أوبنهايمر** يقتبس أجزاء من مقولات هيجل ، وينسب الى كاتب المسرحية الوثائقية مهمة التحوير والتغيير ، وبالتالي يحول المادة التاريخية المعاصرة الى أمثولة ذات مغزى («الحقيقة أهم من الأثر» ، ١٩٧٤ Wahrheit wichtiger als Wirkung).

إن العثور على الجوهر الداخلي ، أو كما يقول هيجل في «فلسفة الجمال» : إن رفــع الستار عن المضمون الجوهري للموقف وإبراز الشخصية الفنية القوية التي يعيش فيها الفكر والعقل أعظم لحظاته ـ هذا جميعه من معالم الأدب التاريخي كفن يقوم بتصفية المادة التاريخية وتكثيفها وتنقيحها ـ ومن ثم فهو فن التمييز والتنقيح واستخلاص السمين من الغث.

ماينجم عن فن التنقيح هذا سماه **برتولت برخت**«الفكرة» ، ومعروف أن برتولت برخت فنان بعيد كل البعد عن مفاهيم الفلسفة المثالية . ينظر برخت الى مسرحيته التاريخية **حياة جاليليو جاليلي** Leben des Galilei كمثال مضاد لأماثيله المسرحية . ففي الأماثيل يجسم أفكاراً أما هنا في المسرحية التاريخية **فهو يستنطق أفكاراً بعينها من مــادة تاريخية.**

ومع ذلك فان الكاتب المسرحي ليس مجرد طبيب يولد الفكرة من التاريخ ، فما زلنا ندعي أن على المؤلف أن يشكل المادة التاريخية وفقاً للمعنى الذي يقصده . وتحدد هذا المعنى المقصود خبرات المؤلف الذاتية والعامة في الحاضر القائم ، فهو يستحضر الموقف التاريخي من موقعه في الحاضر ومن أجل الحاضر ، ويعبر عن ذلك **بنو فون ڤيزه** Benno von Wiese بشكل أوضح فيقــول : **المســرحيــة التاريخية لا تستعيد التاريخ وإنما تجيب على التاريخ.**

وتبدو هذه العلاقة المتبادلة بين المعنى المقصود وبين الأفكار التاريخية ، وكيف أن المتغيرات التي تطرأ خلال نشأة العمل الأدبي تؤثر على مضمون هذا العمل ، من خلال مسرحية برخت «حياة جاليلو جاليلي» وتعدد صياغات هذه المسرحية . فالمخاطر القاتلة التي أبرزتها القنابل الذرية التي ألقيت على هيروشيما وناجازاكي ، هذه المخاطر التي تهدد الانسانية من جراء تطور الفيزياء الذرية،قد أجبرته أن يعيد النظر في تقييمه لعلم الفيزياء الحديث ، ودعته أن يراجع موقف بطله مراجعة نقدية .

في الصيغة الأخيرة يبرز برخت من خلال بطله «جاليلو

جاليلي» الفشل الاجتماعي للعلم . فالعلم يتحمل هنا مسؤولية ما كان لجاليلو جاليلي التاريخي أن يتصورها . تتحول المسرحية التاريخية هكذا الى إشعار أدبي بالخطر المحدق وتقترب بذلك من الأمثولة : فالأفكار التي تستخلص من التاريخ تتفاعل هنا مع أفكار أخرى من الحاضر ، وتقوم الشخصية التاريخية بتجسيم الاثنين معاً ، ومن ثم تتحول «حياة جاليلو جاليلي» الى أمثولة تاريخية ، ولكن من الخطأ أن ننظر الى مسرحية برتولت برخت كما لو كانت حالة استثنائية في تاريخ الدراما التاريخية . فالواقع أن «حياة جاليلو جاليلي» تبرز بوضوح ذلك المنهج الذي يتخفى في طيات كل مسرحية تاريخية رفيعة ، ألا وهو جنوحها الى الأمثولة والمجاز .

ما يميز مسرحية جوته «جوتس فون برليشينجن» هو تعبيرها الجديد عن الشخصية الفردية التاريخية ، وعن الحقبة التاريخية ككل ، ولكن اهتمام جوته في مسرحيته لا ينصب حول هذا الفارس الأخير «بيرليشينجن» ولا يستهدف قضية هذا الفارس قاطع الطريق أو قائد جيوش الفلاحين ، وإنما أن يبرز هذه الشخصية التاريخية بوجودها وكيانها وأن يبين التناقض بين هذه الشخصية وبين العصر الذي يعيش الشاعر فيه ، على الرغم من أن جوته يغير الصيغة الأولى للمسرحية ويخفف الكثير من فاعلية هذه الشخصية ومن «يوتوبيا التضامن والتآخي الاجتماعي» الذي تعيش فيه . لا بد لجوتس التاريخي من أن يعير شخصيته لعصر آخر مغاير ، لمجتمع يعيش فيه الانسان سياسياً واجتماعياً بعيداً عن مفاهيم الفعل والأخلاق السابقة . فما يسمى بالمسرحية التاريخية «الحقيقية» في ألمانيا يحمل أيضاً ملامح الأمثولة التاريخية .

وبوجه عام ترتكز عناصر الأمثولة على العلاقة بين التاريخ والحاضر ، سواء بدت هذه العلاقة واضحة أم ظلت هامشية ، ونحن لا نتحدث هنا عن تلك الدراما التي تستخدم التاريخ كرداء أو لباس فحسب أو كوسيلة للتعريض بالحاضر ، حيث يكتفي المؤلف المسرحي بسطوح الأشياء ، ينعدم العمق ، وتخيب «العمليات التاريخية» في تشعبها وتعدد مستوياتها عن الأنظار . أو بتعبير آخر : حيث لا يؤخذ التاريخ مأخذ الجدية ، يصعب أن يكتسب التاريخ ملامح الأمثولة أو المجاز .

حديثنا هنا عن المسرحية التاريخية التي تربط بين الماضي والحاضر بحيث يستطيع الحاضر أن يفهم نفسه من خلال التاريخ بصورة أعمق وأن يدرك مثالبه أو يدرك بشكل أو آخر امكانات المستقبل واحتمالاته . وبايجاز فلا تخلو مسرحية تاريخية ناجحة من مكونات أو عناصر طوباوية .

إن استدعاء الماضي يكاد يحوي دائماً احتجاجاً على الحاضر . وبالمثل يسعى هذا الاحتجاج الى التاريخ من أجل الحصول على الشرعية أو من أجل تدعيم ذاته بالتاريخ .

تبدأ المشكلة أولاً حين يُستخدم الماضي كوسيلة تمويهية أو تضليلية . هناك أيضاً حدود للحرية الأدبية في استخدام المادة التاريخية ، أي أن هناك حدوداً تضعها المادة التاريخية أمام الحرية الأدبية . ودون شك ليس من اليسير أن نميز بين الحقيقة والزيف في استخدام المادة التاريخية . ولكن المسرحية التاريخية تفقد على أي حال رسالتها حين تتجمد «العملية التاريخية» الى صراعات شكلية أو الى ثنائيات مسطحة .

توقعات الكاتب التي تنبع من الحاضر ، وبالمثل مفاهيمه الفلسفية التاريخية ، هي التي تحول اهتمامه الى حقب تاريخية وشخصيات تاريخية بعينها . وتبلغ العمليات الحياتية التراجيدية ذروة وضوحها وفقاً لفريدريش **هيبل** Hebbel (١٨١٣ — ١٨٦٣) في مراحل التأزم التاريخية الحاسمة ، أي في مراحل التحول حيث تنتهي حقبة وتبدأ حقبة أخرى ، وهكذا تتحول الدراما التاريخية في نظره الى مرآة تعكس حركة الانسانية أجمع . كانت تراجيديا **فردناند لاسال** Ferdinand Lassalle (١٨٢٥ — ١٨٦٤) التاريخية **فرانس فون سيكينجن** Franz von Sickingen (١٨٥٩) هي الدافع على نقاش موقف الماركسية من الدراما التاريخية ، وذلك فيما سمي «بنقاش سيكينجن» Sickingen-Debatte يأخذ ماركس على دراما «لاسال» أنها تقتفي أثر شيللر أكثر مما تنهج نهج شكسبير ويشير هذا الاعتراض على الأقل الى البديل المطروح أمام كاتب المسرحية التاريخية في القرن التاسع عشر . وأهم موضوعات

هذا النقاش هو العلاقة بين المسرحية التاريخية وبين الثورة . إزاء محاولة «لاسال» أن يصور مأساة الشخصية الثورية التي تتردد في اتخاذ القرار في الوقت المناسب ، يقدم «إنجلز» كبديل الشخصية الثورية المأساوية التي تثور قبل أن يحين زمن الثورة أو قبل أن ينضج الزمان . «فلاسال» كما يرى قد أضاع من يده فرصة «الصدام التراجيدي بين المطلب الثوري التاريخي وبين استحالة تحقيق هذا المطلب» (خطاب بتاريخ ١٨٥٩/٥/١٨) . كانت هذه العبارة حافزاً للكثير من مسرحيات «حروب الفلاحين» والمسرحيات التي دارت حول شخصية «توماس مونزر» Thomas-Münzer .

من العسير علينا هنا أن نعالج في نفس الآن العلاقة المشتركة بين الدراما التاريخية والقصة التاريخية . وقد عبّر «جورج لوكاش» تعبيراً حاسماً عن الفاصل بينهما : اذا كان موضوع الرواية هو الحياة الاجتماعية في ترابطاتها وانعكاساتها المتشعبة ، فان موضوع الدراما هو الصدامات الاجتماعية الكبرى . واذا كانت الرواية التاريخية ترتبط الى مدى بعيد بلحظات تاريخية بعينها ، فان الشكل الدرامي يتطلب التركيز والمباشرة .

هذه هي قوانين الشكل الدرامي ، وشروط العرض المسرحي الزمانية والمكانية : لا بد من ضغط الحوادث التاريخية بما تحويه من ترابطات وتوترات في هذا الحيز أو المكان المحدود . فقوانين الدراما تأخذ من الحياة التاريخية هيكلها ، أما المسرح فيعطيها شكلها الحسي ، ويخلع عليها أبعاد المدركات وهو ما لا يستطيعه الراوي في القصة التاريخية ، وما يعجز عنه المؤرخ أيا كانت قدرته على التصوير والاقناع .

ليست هناك معايير أو أنظمة درامية تخضع لها المسرحية التاريخية ، سواء كانت هذه المعايير والأنظمة ارسطوطالية أو غير أرسطوطالية ، كلاسيكية أو طبيعية ، درامية أو ملحمية ، فمن المستطاع أن تلبس المسرحية التاريخية جميع هذه الأثواب . بمعنى آخر : ان الامكانات الدرامية متعددة بمكان ، ومن خلال هذه الامكانات يمكن أن تقدم المادة التاريخية للمسرح .

على أن قدرة المسرحية التاريخية أن تبرز المادة التاريخية كحاضر ملموس لا تخلو من اشكالية ، فهذا الامتياز ذو حدين . في العرض المسرحي تجسّم الشخوص التاريخية من خلال ممثلين أحياء ، ويتحول المتفرج الى شاهد عيان يستوعب بحواسه وبعقله ووجدانه الأحداث . لا يستوعب المتفرج هكذا كنه هذه الأحداث من خلال التصور فحسب كما هو الحال مع قارىء القصة التاريخية والأعمال التاريخية وإنما أيضاً من خلال حواسه الادركية . إن حضور المتفرج كشاهد عيان هو أيضاً من باب الوهم ، الاختلاف هو أن المتفرج بالمقارنة بقارىء القصة التاريخية يخضع بصورة أعمق لمؤثرات الايحاء الجمالية ، ومن ثم فان تجسيم التاريخ على المسرح لا يشكل قضية ولا ينقص من قدر المسرحية التاريخية . فالظاهر هو من مصاحبات جميع الفنون الجمالية . تنشأ المشكلة أو القضية أولاً عندما يؤدي الايحاء الى فقدان المسافة بين المتفرج وبين العرض المسرحي ، أي عندما تتحول الدعوة الى التقمص الى دعوة الى الانغماس والى الاستمتاع المباشر .

هذه هي بالتحديد قضية جهاز «لومينار» في رواية «إرنست يونجر» : «ايموزڤيل» . فهذا الجهاز يدعوك الى معايشة التاريخ دون فاصل أو مسافة ما ، يوهمك بأنك مع الأحداث أو في قلب الأحداث التاريخية ، دون أن تكون لذلك أية تبعات أو آثار على حياتك ووجودك الحقيقي . فالمشاركة الحية تظل على الدوام من باب الفرجة ، دون أي التزام . وقد يقول قائل : إن هذا هو الأمر في «مسرح الوهم الكامل» ، وليست هذه قضية خاصة بالمسرحية التاريخية وحدها . ولكن التاريخ الممسرح له جاذبية خاصة ، وقد يقتصر الأمر على الاهتمام بالمادة التاريخية فحسب أو الرغبة في إرضاء النهم الى المشاهدة فحسب . وليس من باب الصدفة أن الكثير من المسرحيات التاريخية تميل الى عرض صور التاريخ المتتابعة أي تقديم «بانوراما» من المشاهد التاريخية فحسب ، فتجسيم التاريخ وحده يرضي الكثير من حاجات المشاهدين ويبعدنا بالتالي عن الخبرة التاريخية الحقيقة .

تستسلم الدراما التاريخية خلال القرن التاسع عشر لهذا الاغراء ، وهو ما يتضح من مراجعة انتاج كتاب هذا الجنس الأدبي . لقد تتابع طوفان المسرحيات التاريخية التي عرفت باسم «مسرحيات مدرّسي المدارس» . تتابعت هذه

المسرحيات الوطنية التاريخية في المناسبات والاحتفالات بشكل مقلق . واعتنق مؤلفو هذه المسرحيات كلمة أوجست فلهيلم شليجل Schlegel التي ألقاها في محاضراته الأخيرة في فينا («عن الفن الدرامي والأدب» ـ ١٨٠٨) :
Über dramatische Kunst und Literatur

إن وظيفة المسرحية التاريخية أن تلم شمل الألمان حول تاريخهم القومي «وكأنهم يجتمعون حول راية مقدسة» .

هكذا نهضت المسرحية التاريخية لكي تؤكد التاريخ القومي حتى اننا نرى أرنست فون ڤيلدنبروخ في مسرحية «السيد الجديد» (١٨٩١) . يستخدم تاريخ «الدوق الأكبر بعد توليه الحكم كي يبرر سياسة القيصر ڤلهيلم الثاني» .

هكذا يتحول التاريخ الى محجر يقتطع منه كل امريء ما يريد وفقاً لحاجته وما عليه غير أن يصقل ما اقتطع . وبالمثل نرى خلال عروض المسارح التي أشرف عليها الدوق «جيورج الثاني» (الاحتفالات المسرحية بين عام ١٨٧٤ —١٨٩٠) كيف اقتصر الأمر على محاكاة التاريخ من خلال الديكور والملابس وغير ذلك من التفاصيل والجزيئات .

ترتبط أزمة المسرحية الدرامية بتطور الموجة التاريخية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . أثارت هذه الموجة حملة شديدة من النقد كانت لها آثار واضحة . ومن اعلام هذا النقد «فريدريش **نيتشه**» في مؤلفه **فوائد التاريخ للحياة ومضاره** (١٨٧٤) .

لا ينكر «نيتشه» على زمنه الاعتزاز بالمعرفة التاريخية لكنه يهاجم استخدام التاريخ كنوع من الترف ، بحيث نرى كما يقول «المواطن العاطل المرفه يتنزه في حدائق المعرفة» مستمتعاً بالتاريخ . **ولا جدل في أن الحياة تحتاج الى التاريخ ، ولكن الاسراف في التاريخ يضر بالأحياء** . ينصب نقد «نيتشه» على تعاطي التاريخ في صورته الضحلة المعادة والمكررة وفي قوالبه المستهلكة ، ولكن نقد نيتشه قد هز الثقة الثابتة في مغزى التاريخ ، وهذا المغزى هو شيء حيوي بالنسبة لنشأة الدراما التاريخيـــة وبالنسبة لفاعليتها وتأثيرها .

لن تنهض المسرحية التاريخية وتتخطى أزمتها من خلال أمجاد التاريخ ، وهي أمجاد لا تخلو من اشكالية أو شك . لن تنهض المسرحية التاريخية بتحولها الى «أسطورة أدبية» لأمة من الأمم .

اعتقدت «الحركة التعبيرية» Expressionismus أن بامكانها أن تحاكم المسرحية التاريخية وأن تقرر مصيرها نهائياً . ولكن الاهتمام بالتاريخ والحاجة الى التاريخ من أجل التعرف على الذات في الحاضر لا يمكن أن يُكبت الا لأجل محدود . لقد استطاع **جرهارد هاوبتمان** G. Hauptmann (١٨٦٢ — ١٩٤٦) بمسرحية «النساجون» Die Weber (١٨٩٢) أن يفتح مجالاً أمام مسرحية اجتماعية تاريخية . ومنذ العشرينات في هذا القرن يتجه المسرح بوضوح الى التاريخ المعاصر وبالتالى الى المسرحية المعاصرة .

لم يعد الفرد العظيم والبطل الملهم يحتل مركز الثقل أو محور الحدث المسرحي ، بل وكثيراً ما يوضع هذا البطل المنفرد موضع النقد والمحاكاة الساخرة في هذه المسرحيات . ومن جانب آخر نرى الانسان المميز الذي يعبر عن القوى التاريخية المتطورة محوراً جديداً للمسرحية التاريخية .

لم يعد البحث عن هذه الذوات الهامة مقصوراً على ميدان التاريخ السياسي وإنما امتد الى ميادين العلم . فالعلوم تحدد الآن بشكل لم يعرف من قبل حياة الفرد والمجتمع ، كما يتضح من مسرحية برخت «جاليلي» وكيبهارت «أوبنهايمر» يطور برخت ، على الرغم من أنه أهم كاتب قد أعاد الدماء الى الأمثولة الدرامية Parabel ، يطور نظريته المسرحية ـ على ما قد يبدو في ذلك من تناقض ـ وفقاً لقوانين المسرحية التاريخية ، وإن قام في نفس الوقت بقلب نظرية المحاكاة التي تقوم عليها المسرحية التاريخية . فتكنيك التغريب للمؤلف المسرحي وللممثل في المسرح الملحمي يستهدف أن يخلع على مجاري الأحداث طابع الشيء الماضي ، أي ينظر اليها كأحداث فردية طارئة وغير قابلة للنقض ، وبالتالى كأحداث تاريخية . فعلى الممثل أن «يحتفظ ازاء الوقائع والسلوكيات الحاضرة بالمسافة التى يحتاجها المؤرخ» («التكنيك الجديد لفن التمثيل») .

وحتى المسرحيات المعاصرة يجب أن تمسرح كمسرحيات

تاريخية وأن تقدم الى المشاهد باعتباره «مؤرخاً» ، باعتباره مؤرخاً متنوراً يتابع «تغير الأشياء».

ما يعنيه برخت بمصطلح «التأريخ» Historisierung ، يقلب معنى استحضار الماضي في الدراما التاريخية الى العكس . المؤرخ بمعنى برخت (كمشاهد ومتفرج) لا يقع تحت سحر الايحاء بالحياة المجسمة على المسرح ، فهو يرى في «التمثيلية التاريخية» قوالب الحياة التاريخية دون أن يختصر المسافة التي تفصله عنها . «المؤرخ» والدراما التاريخية بمعنى برخت يمثلان هكذا القطب المضاد للمؤرخ بمعنى «ارنست يونجر» وللمسرحية التي يقدمها جهاز «لومينار» .

ما يرمي اليه مفهوم المسرح عند برخت هو أن يقدم خبرة جوهرية تاريخية من خلال وسائل التواصل الجمالية . وعلى الرغم من أن شرط هذه الخبرة التاريخية الجوهرية كما يرى هو الفلسفة المادية التاريخية فليس هناك ما يحول دون استخدام تكنيك «التأريخ» الذي طوره . هذه على أية حال وسيلة من الوسائل للتغلب على مأزق الدراما التاريخية ، ذلك المأزق الذي يجعل من المشاهد عاطلاً في حديقة المعارف ، أو يسطّح التاريخ الى تتابع من «التابلوهات» التاريخية .

لم يعد التاريخ كمسرحية بمعنى المصطلح القديم «العالم كمسرح كبير» أو الحياة كمسرحية أو أدوار تؤدى وفقاً لارادة الله . بتزايد مستمر أصبح واضحاً أن الانسان هو الذي يحرك التاريخ ، وفي نفس الوقت فالتاريخ كمسرحية يبرز بوضوح أن الشخوص على مسرح الأحداث تؤدي أدواراً أو تتعامل من خلال أدوار لا تقررها بمفردها .

في عالمنا اليوم كما يقال نر الفيلم والتليفزيون في طريقهما الى تولى «التراث الشرعي للمسرحية التاريخية» . على أننا حالياً على الأقل نشاهد كيف أن الديكور والأزياء تحتل مكان الصدارة في هذه الافلام وتجعل من العسير تطوير أسس درامية مقبولة للفيلم التاريخي .ثم إن صناعة الترويح والتسلية تحول التاريخ الى مجرد سلعة استعراضية او استهلاكية . وما ينطبق على الفيلم التاريخي ينطبق أيضاً على المسرحية التاريخية . فلن يفصح التاريخ في شكله المصور والمشخص عن مغزاه ، طالما أننا لا ننظر اليه كشيء فعال ومؤثر.

تزداد حدة هذه القضية عند استيعاب المسرحيات التاريخية للحقب السابقة وللمؤلفين السابقين ، فالدراما التاريخية ، اذا استعرنا مقولات هيجل ، تتميز بالتصادم بين حقب مختلفة («فلسفة الجمال» I/ ٢٦٠) ، أي بالتوتر بين العالم التاريخي الذي تصوره الدراما وبين اهتمامات المؤلف الدرامي والوعي النابع من الحقبة التي يعيش فيها . هذا الى جانب الوعي الذاتي والاهتمام الذاتي للقارىء أو المتفرج في العصر الحاضر . هكذا تلتقي هنا ثلاثة مستويات تاريخية وتتقاطع . ولا سبيل لمخرج المسرحية التاريخية الكلاسيكية أو القديمة حتى يستحضر القضايا التي تعالجها المسرحية وحتى يقرب هذه القضايا الى عصرنا الحاضر ، لا سبيل له غير أن يخترق هذا الغلاف التاريخي المزدوج . لا بد له أن يعيد تشكيل هذه المستويات التاريخية .

الحيز المتاح لهذا التشكيل أو التحويل بلا حدود ، أي اخراج جسور لمسرحية كلاسيكية عرضة لمخاطر كثيرة وعرضة للفشل ، بل وقد يكون لهذا الفشل صدى الفضيحة . ولعل أسوأ نصيحة على هذا الطريق هي الادعاء والتطاول والمعرفة السطحية . ولا جدل فى أن المسرحية التاريخية بوجه خاص ، من بين جميع المسرحيات الكلاسيكية بوجه عام ، تحتاج الى مُخرج على قدر كبير من الذكاء واتساع الأفق .

التاريخ مسرح كبير

مسرحية جورج بشنر «موت دانتون»

«نحن نقف دائماً على خشبة المسرح ، حتى حين نطعن في مقتل»

(دانتون)

موضوع جورج بشنر Büchner في دراما «موت دانتون» Dantons Tod هو الثورة الفرنسية في تعقداتها وتطوراتها الدموية . وقد استعان بشنر بالعديد من المصادر الاخبارية (كالخطب والمذكرات والرسائل . .) سواء نقلاً عن الغير أو مباشرة عن الأصول الفرنسية ، وأخذ عن هذه المصادر مقاطع وفقرات وأوردها على لسان الشخوص دون تغيير ما . ومع ذلك ، فان بشنر لم يكتب مسرحية واقعية كما يبدو على السطح ، وكما قد توحي عبارته المعروفة : إن المؤلف المسرحي ليس إلا مؤرخاً ، وواجبه الأسمى أن يقترب قدر طاقته من التاريخ كما جرت وقائعه .

الممثل جراس هوف في دور روبسبير .

الممثل الكسندر مويسي في دور دانتون (عام ١٩١٧) .

فمسرحية بشنـــر تغاير التاريخ في الكثير : في رسم الشخصيات ودوافعها وأسباب فشلها أو نجاحها المرحلي . . .

لا يقدم بشنـــر فاصلاً تاريخياً في صورة درامية ، وإنما يعرض علينا التاريخ كمسرحية أو يعرض علينا عالم الثورة الفرنسية ووقائعها كمسرحية ، بمعنى **العالم كمسرح كبير** . ومن البداية الى النهاية تتخلل تعبيرات «المسرح» ومصطلحاته فقرات الحوار .

الخلفيـــة التاريخية

يلخص «كارل جوتسكو» K. Gutzkow الخلفية التاريخية لمسرحية بشنـــر«موت دانتون» والتصور الذي يكتب منه المؤلف على النحو التالي :

الثورة تلتهم أبناءها على مراحل : كانت المرحلة الأولى هي سقوط «الجيرونديين» ، أما المرحلة الثانية فهي سقوط المعتدلين «أتباع دانتون» . كان «الجيروندين» رجالاً شاركوا في الثورة من خلال الحماس والتعاطف دون أهداف واضحة ودون أيديولوجية . كانت لهم بعض المبادىء ، ولكن الحماس هو الذي جرفهم الى أحضان الثورة ، مات الجيروندين بخطبهم الحافلة المنمقة وفكرهم المتعالي ، ماتوا لأنهم أرادوا الثورة دون الجماهير .

أما المعتدلون أنصار دانتون ، فقد لوثوا أيديهم أولاً «بدماء سبتمبر» (حوادث القتل في سبتمبر عام ١٧٩٤) . كان هدفهم هو الردع لا الانتقام من خصوم الثورة ، ولذا أنشأوا محكمة الثورة بهدف منع تلك الجرائم التي ارتكبت في حوادث سبتمبر . ولكن هذه المحكمة باجراءاتها الشكلية تحولت الى ساحة للارهاب والقتل . ضحى «الدانتونيون» بمشاعرهم وبمبادئهم ، وفعلوا الكثير من أجل الثورة ، ولم يتصوروا أن الثورة قد تضحي بهم ، ولكن نجم روبسبير الصاعد كان لهم بالمرصاد ، وكانت التهمة التي وجهها اليهم روبسبير هي . . المبالغة في الاعتدال والشغف بمتع الحياة والبعد عن «الفضيلة» . وهكذا بدأت المرحلة الثالثة من مراحل الثورة ، مرحلة اليعاقبة المتعصبين . تحولت الثورة من خلال اليعاقبة الى أعراف طقسية والى عقيدة ديماجوجية . ويمكن تعريف «الثورة» خلال مراحلها الثلاث على النحو التالي : الثورة عند «الجيرونديين» ، عبء وشيء يمكن استبداله بشيء آخر . وعند «الدانتونيين» عقبة وشيء يجب أن يأتي الى نهاية . أما روبسبير فقد اعتبر الثورة وحياً منزّلاً يفوق حدود الارادة الانسانية ، اعتبرها فكرة وبشرى ، وهو المجسم لهذه الفكرة ، وهكذا استعبدت «الفكرة» أصحابها وحولتهم الى أدوات لهذه الفكرة . وبطبيعة الحال فقد تحدث الجميع باسم الثورة كقيمة عليا أو كشيء ميتافيزيقي ، مع أن مصير الثورة كان في أيديهم . أما بؤس الناس وحاجاتهم فقد تحولت في أفواههم الى فلسفات وخطب وأحاديث طنانة . هذه هي الخلفية التاريخية لمسرحية بشنـــر . وعنوان المسرحية (موت دانتون) يشير الى المنظور الذي ينظر به المؤلف الى أحداث الثورة .

التاريـــخ كمسرحية سيئـــة

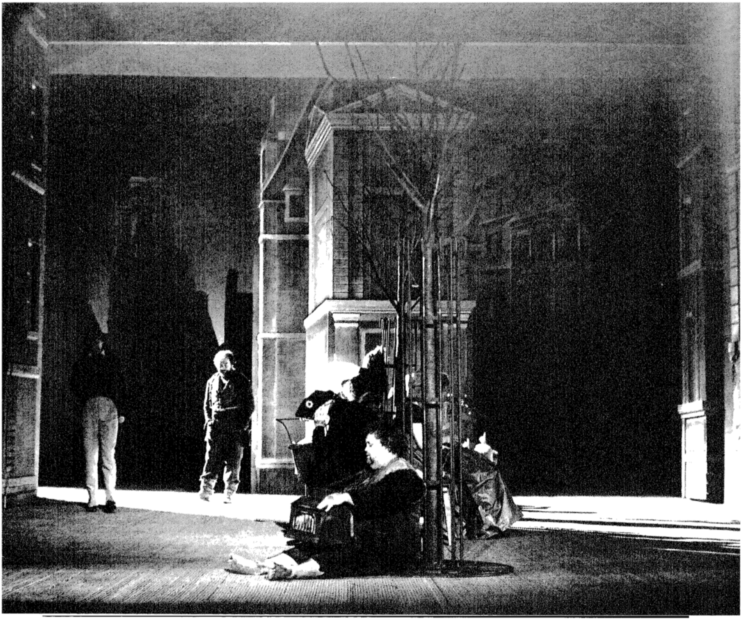
كثوري قد مات دانتون قبل أن يُرفع الستار عن الفصل الأول منها . من البداية نراه وقد انفصم عن الدور الذي أداه في مسرحية الثورة . قد أصابه السأم ، وها هو الآن ينظر الى نفسه من بعيد وكأنه قد عاش على خشبة مسرح كبير تحركه قوى خفية :

«ما نحن إلا دمى ، تشد خيوطها قوى مجهولة . عدم نحن . ما نحن إلا عدم . سيوف تتصارع بها الأشباح . غير أن الانسان لا يرى الأيدي التي تحركها ، كما يحدث في الخرافات تماماً» .

لم يعد دانتون متوحداً مع نفسه . محور تأملاته هو تلك الحياة المؤجلة التي يعيش فيها الانسان مغترباً عن نفسه ، لا يستطيع أن يعيش بأحاسيسه ومشاعره ولا يستطيع أن يكف عن تأمل ذاته .

لم يعد في استطاعة دانتون أن يمضي في أداء دوره السابق «لقد أحسست الملل من أن أتمشى دائماً في نفس الثوب وأضع على وجهي نفس التجاعيد ! هذا شيء يثير الشفقة . أن تكون آلة بائسة ، يرد الوتر المشدود فوقها نفس النغمة !

إنه شيء لا يحتمل . أردت أن أيسر الأمر على نفسي . وقد وصلت الى هذا ، إن الثورة تحيلني على المعاش ، ولكن على غير ما كنت أتصور .»



منظر من مسرحية «موت دانتون» من اخراج نولته خلال عرض المسرحية بمدينة سالزبورج بالنمسا ونرى في الصورة «مواطن» و«ملقن» بلا عمل و«شحاذ» .

وهو ينظر الى رجال الثورة كممثلين . والواقع أن خصومه يتصرفون كممثلين يؤدون أدواراً: يحسبون لكل موقف حسابه يركّبون الكلام وفقاً للصدى الذي يهدفون اليه في خطبهم ، بل إن ايماءاتهم واشاراتهم محسوبة ، وهم في نفس الوقت يراقبون أنفسهم على الدوام . هناك على الدوام فاصل بين حقيقتهم الباطنة وبين هذه الأدوار . قد أصبحوا شخوصاً صناعية ، أرديتها وكلماتها مستعارة ، أو كما يقول دانتون : «إنني أفضل أن تقطع رأسي على أن أتسبب في قطع الرؤوس . لقد سئمت . ما الذي يدعونا نحن البشر الى ان نتصارع ؟ خير لنا أن نجلس بجانب بعضنا البعض وننعم بالهدوء . إن هناك غلطة ارتكبت عندما خلقنا» .

«نحن نقف دائماً على خشبة المسرح ، حتى حين نُطعن في النهاية في مقتل» .

«من الخير أن يُختصر العمر قليلاً ، لقد كان الثوب طويلاً جداً ، وعجزت اعضاؤنا عن ملئه . . . وأخيراً ـ ليتني أستطيع

أن أصرخ . هذا شيء لا يستحق كل هذا العناء . والحياة لا تستحق الجهد الذي يبذله الانسان في سبيل المحافظة عليها . .» .

خبرة دانتون ـ ومن خلال دانتون يتحدث جورج بشنـــرـ تدفعه الى النظر الى التاريخ كمسرحية سيئة . وتتخلل تعبيرات «المسرح» ومصطلحاته كما أشرنا فقرات الحوار ، إن زعماء الثورة ـ كما يرى الآن ـ عاجزون عن التأثير على مجرى التاريخ ، وإن توهموا أنهم يملكون مقوده . قد أصبحوا سجناء مسرحية الثورة . كلٌ يؤدي دوره وفقاً لقواعد المسرحية ، ويخضع لقوانين المسرح . يقول دانتون :

«إننا لم نصنع الثورة ، وإنما الثورة هي التي صنعتنا . . .» ولا يتحدث دانتون هنا عن نفسه فحسب ، وإنما أيضاً عن خصمه روبسبيير . انه يعلم أن المقصلة تتربص به ، وأنه سيغادر المسرح نهائياً عما قريب ، ولكنه يعلم أيضاً أن خصمه روبسبيير سيلاقي نفس المصير :

«إني أعطيه مهلة تقل عن ستة شهور . سأصحبه معي (الى الموت)» .

إن مقتل الثورة هي تلك العبارات الطنانة الجوفاء ، وتلك الثرثرة الذكية ، وذلك الادعاء باسم الشعب . وليس دانتون براء من ذلك :

دانتون : أعرف أن الثورة مثل ساتورن ، فهي تفترس أبناءها (بعد تفكير) ولكنهم لن يجرأوا .

لاكروا : دانتون . أنت قديس ميت ولكن الثورة لا تعترف بالعظام الباقية . لقد ألقيت بعظام الملوك جميعاً الى الشارع وقذفت بكل التماثيل من الكنائس . أتظن أنهم سيتركونك كتمثال أثري ؟

دانتون : اسمي ! الشعب !

لاكروا : إسمك ! إنك معتدل ، وكذلك أنا ، وكاميل ، وفيليبو ، وهيرو . والشعب يعتبر الاعتدال والضعف شيئاً واحداً . ولذلك يقتل كل من يتباطأ ويتأخر .

دانتون : هذا حقي . أضف اليه أن الشعب كالطفل الذي يصر على أن يكسر كل شيٍ ليرى ما بداخله .

لاكروا : أضف الى هذا أيضاً يا دانتون أننا كما يقول روبسبيير نرتكب الرذائل ، فنحن نستمتع ، في حين أن الشعب فاضل ، أي لا يستمتع ، لأن العمل أصاب حواسه بالصدأ ، ولا يسكر لأنه لا يملك المال ، ولا يتردد على المواخير لأن رائحة الجبن والرنجة تصعد من رقبته . . .

يضع بشنـــر في مسرحيته دانتون وروبسبيير موضع النقد على حد سواء . فاذا كان دانتون هو «قديس ميت» ، فان روبسبيير «مسيح ملطخ بالدماء» . من خلال هذين الخصمين يصور بشنـر وقائع الثورة المختلفة التي انتهت الى افراغها من محتواها الشامل الأصلي . ويستعين على ذلك بتكنيك الأضداد الذي طوره الشاعر الألماني شيللر في مسرحياته . والمقصود هو الترابط والتفاوت بين الوجود الذاتي وبين الدور السياسي ، بين الكيان الحقيقي وبين الظاهر .

فدانتون الابيقوري الذي يميل الى متع الحياة يفضح روبسبيير الذي يجسم فكرة الفضيلة الخالصة لعجزه عن المتعة . واذا كان دانتون يمثل العبقرية ، فروبسبيير يمثل العقيـــدة الديماجوجية . واذا كان مرض دانتون هو الغربة وفقدان الحقيقة ، فان مرض روبسبيير هو الوهم العصابي بأنه يمثل الحقيقة ، واذا كان «التأمل» يصيب دانتون بالاحباط والشلل ، فالجنوح الى «الفعل وإحداث الأثر» هما وسيلة روبسبيير لكبت مخاوفه . فكلاهما يعاني من الاغتراب ومن الانفصام . وكلاهما يتحرك على أرض التاريخ بلا إرادة واضحة ، فهما من صنع الثورة والتاريخ وإن تخيلا أنهما يصنعان الثورة .

روبسبيير : قلت لك إن من يمسك بذراعي عندما أجرد سيفي فهو عدوي لا أهمية بعد هذا لقصده ونيته ، ومن يحل بيني وبين الدفاع عن نفسي يقتلني تماماً كما لو كان يهاجمني .

دانتون : حيث يتوقف الدفاع عن النفس ، تبدأ جرائم القتل . لست أرى سبباً يحملنا على الاستمرار في القتل .

روبسبيير : إن الثورة الاجتماعية لم تنته بعد ، من يكتف من الثورة بنصفها يحفر لنفسه قبراً . إن المجتمع المرفه لم يمت بعد ، والقوة الشعبية السليمة يجب أن تحل محل هذه الطبقة المتفشية في كل اتجاه . يجب أن تلقى الرذيلة العقاب الرادع ، وأن تحكم الفضيلة عن طريق الرعب .

دانتون : أنا لا أفهم معنى لكلمة العقاب . أنت وفضيلتك يا

روبسبيير ! انك لم تسرق ، ولم تستدن ولم تزن .

روبسبيير ! انك مستقيم الى حد مزعج . لو انني عشت ثلاثين عاماً بأكملها أدور بين السماء والأرض بنفس السحنة الخُلقية لمجرد الاحساس بهذه اللذة البائسة التي تجعلني أجد غيري أسوأ مني ، لو فعلت هذا لخجلت من نفسي . أليس في داخلك إذن شيء يهمس لك في الخفاء قائلاً : أنت تكذب ، تكذب ؟

روبسبيير : إن ضميري نقي

دانتون : . . . هل من حقك أن تجعل من المقصلة حوض غسيل للملابس المتسخة لغيرك من الناس . . . هل أنت شرطي السماء ؟ . . .

روبسبيير : هل تنكر الفضيلة ؟

دانتون : والرذيلة أيضاً . . .

وعندما يخلو روبسبيير بعد هذا الحوار الى نفسه نسمعه يحدّث نفسه.

روبسبيير : (وحده) اذهب ! يريد أن يوقف خيول الثورة أمام الماخور . . . لا بد أن يذهب . من المضحك أن تراقب أفكاري بعضها بعضاً . . .

أليست يقظتنا حلماً ناصعاً ؟ ألسنا نسير نياماً ؟ أليست أفعالنا هي نفس الأفعال التي نقوم بها في الحلم ، ولكن بصورة أوضح وأدق ؟ . . . إن الخطيئة كامنة في الفكرة .

فروبسبيير يمثل أيضاً دوراً كاذباً في هذه المسرحية الشاملة ، وإن حاول أن يوهم نفسه بأنه هو «حقيقة الثورة» وأنه يعاني «عذاب الجلاد» من أجل «خلاص» الثورة ، كما يقول . فما الذي رمى اليه بشنر بمسرحيته ؟

لا يعتقد بشنر أن التاريخ يسير نحو هدف معلوم . ولا يرى ـ كما رأى الكلاسيكيون من قبل ـ أن تاريخ البشرية يتطور تطوراً عضوياً مستمراً نحو آفاق حضارية أرقى وأوسع ، فهو يرى الوقائع وحدها ، ويرى أن الوقائع تقول عكس ما تقول به نظريات الكلاسيكيين . وقد تعبر مسرحيته «موت دانتون» عن اليأس من الثورة وعن فقدان الايمان في مغزى التاريخ . فمسرحيته لا تسير الى هدف أو خاتمة ، سواء كانت هذه الخاتمة نهاية سعيدة متخيلة أو كارثة شاملة تحرر النفس وتطهرها . فنحن نعرف ـ أيضاً من خلال المسرحية ـ أن موت دانتون لن يحسم شيئاً ولن ينقذ الثورة ولا الفضيلة ، وأن روبسبيير لن يلبث بدوره أن يلقي نفس المصير ، فيسقط رأسه في دورة هذه الأرجوحة . ومع ذلك تبقى قضية الشعب الذي يتحدث باسمه أبطال الثورة معلقة أو مؤجلة ، تبقى هي الحقيقة التي تطل علينا من خلال «التاريخ كمسرح كبير» .

إن لعنة الثورة هي الألفاظ والخطب والثرثرة والادعاء ، ومن خلال ذلك تبدو دراما «موت دانتون» كلون من المحاكاة التهكمية الساخرة لمسرحية الثورة . وتعبر عن موقف نقدي عام من مأساة الثورة الفرنسية . وهي مسرحية مفتوحة تقبل العديد من التفسيرات . ومن الخطأ أن نثبتها عند تفسير بعينه دون غيره من التفسيرات ، ولكن من الواضح أيضاً أن الثورة كما تعرضها المسرحية قد استنفذت طاقتها التحررية الشاملة وأنها تدور في فلك الصراعات والتطلعات البرجوازية وتقف عند حدودها .

«حياة جاليلي» لبرتولد برخت

في تمثيلية «حياة جاليلي» لبرتولد برخت لا تجسم الأفكار في صورة أمثولة كما هي الحال مثلاً في مسرحية «انسان رتسوان الطيب» وإنما «تولد أو تستخرج الأفكار من مادة تاريخية» .

وتظهر قصة تأليف المسرحية ، كما يظهر الاختلاف بين النص الأول (تحت عنوان «الأرض تتحرك» ٣٨ – ١٩٣٩ في الدنمارك) والنصين التاليين لها («جاليلو» ١٩٤٤ – ١٩٤٧ في كاليفورنيا و «حياة جاليلي» – ١٩٥٥ في برلين) ، تبدل زاوية النظر الى التاريخ وبالتالى تبدل تفسير الحدث التاريخي باختلاف موقف المؤلف المسرحي في تيار التاريخ .

شرع برخت في كتابه مسرحية «جاليلي» ، وهي في المنفى في الدنمارك ، كانت الفاشية والنازية تخيم على أوربا . كان هدف المؤلف إذ ذاك أن يصور جاليلي كمنازل كبير من أجل الحقيقة ضد قوى الاستبداد والارهاب . فالهدف المبدئي في هذه المحاولة الأولى يتسم بصبغة سياسية واضحة ، وهو اظهار كيف يستطيع الانسان «أن ينشر الحقيقة تحت ظروف الدكتاتورية» . ولا ريب أن هذا الموضوع ينبع من الواقع الراهن الملح في ذلك الوقت . كما أن برخت كان يرى نوعاً من التشابه والتضاهي بين إرهاب «مجمع التفتيش الكنائسي» أيام جاليلي وبين النازيين في ألمانيا .

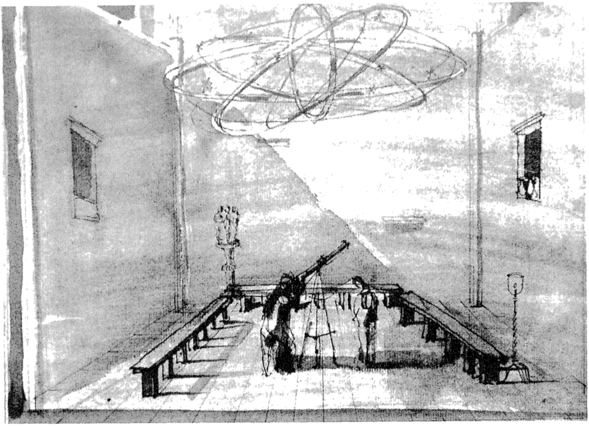
على أنه ، بتقدم العمل في كتابة مسرحيـــة «جاليلو جاليلي ، تعذر على المؤلف التوفيق بين هذا الهدف وبين أنكار جاليلي لحقيقة النظرية التي أثبتها عن طريق الشواهد المرئية (وهي أن الأرض كروية) ، باشتغاله بقضية جاليلي لم يقتنع برخت أن نفي النظرية الجديدة هو الثمن الذي كان لا بد أن يدفعه جاليلي حتى يستطيع مواصلة البحث . «وبمضي العمل في المسرحية أصبح أي تفسير ايجابي واضح للنفي غير ممكن ، وبذلك أصبحت الأقوال متعددة الجوانب وأكثر تعقداً وتناقضاً» .

وهكذا هجر المؤلف فكرته الأولى ، وهي أن يدع جاليلي ينكر نظريته حتى يخدع خصومه ، وتركه يرجع عن الحقيقة خوفاً من الموت ، أمام التهديد بآلات التعذيب . ورغم هذا تغلب في النص الأول للمسرحية الأوجه الايجابية لشخصية جاليلي كمكافح ينفي نظريته من أجل التقدم ، اذ أنه يواصل بعد النفي أبحاثه سراً ، حتى يساعد على انتصار الحقيقة .

واضح مما سبق أن معالجة الحدث التاريخي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالفهم والوعي الذاتي والزمني للمؤلف المسرحي ، على أنه ليس للمؤلف أن يترك العنان لخياله أو قلمه ليفعل بالمادة التاريخية ما يشاء ، فالتشكيل الحر للمادة التاريخية يتناول غالباً النواحي الجانبية ، أما الخطوط الرئيسية فانها لا تخضع لذلك الا نسبياً ، وإلا ذهب مغزى الرجوع الى التاريخ .

أعاد برخت كتابة مسرحية «جاليلي» تحت تأثير القنبلة الذرية التي ألقيت على هيروشيما ، وفي هذا يقول : «بين يوم وليلة تغير فهمنا لقصة حياة مؤسس علم الفيزياء الحديث» ، ومعنى هذا أن زاوية النظر الى شخصية عالم الفيزياء جاليلي تبدلت بتبدل الموقف التاريخي ، أما الشخصية التاريخية فبديهي أنها لم تتغير . ومعنى هذا أيضاً أن الأفكار لا تُستخرج فقط من المادة التاريخية وانما ترتبط أيضاً بوجهة نظر المتأمل في عالم متحرك وتنبع منها ، وأن الحدث التاريخي نفسه أصبح نسبياً ولم يعد ثابتاً كواقعة انتهت .

على أثر الصدمة التي أحدثتها قنبلة هيروشيما تغيرت نظرة برخت



رسم تصميمي من عمل كسبر نيهر لمسرحية «حياة جاليلي» ، فرقة انسامبل برلين ، ١٩٥٧ .

هلموت هاينزلمان في دور جاليلي خلال تقديم المسرحية بمسرح ليسنج بهامبورج ، ١٩٥٥ .

الى جاليلي ، وأصبح هدفه ابراز مسؤولية الباحث العلمي أمام المجتمع الانساني . فأعاد صياغة النص الأول ، بحيث أصبح نفي جاليلي لنظريته خيانة لقوى التقدم وجريمة اجتماعية تاريخية ، ليست محدودة بزمن تاريخي وإنما يمتد أثرها الى الحاضر والمستقبل . ويقول برخت : «يمكن النظر الى جريمة جاليلي على أنها الخطيئة الموروثة للعلوم الطبيعية الحديثة» . بذلك تقف العلوم الطبيعية الحديثة مع جاليلي في قفص الاتهام . ويبرز هذا جلياً من خلال المشهد الثالث عشر والرابع عشر . ونلخص أولاً في التالى وقائع هذين المشهدين الهامين :

المنظـــر الثالث عشـــر

٢٢ يونيو ١٦٣٣ : جاليلو جاليلي ينفي نظريته عن دوران الأرض أمام مجمع الاستنطاق الأعلى ويرتكب بذلك «الخطيئة الموروثة» للعلوم الطبيعية الحديثة ، كما يقول المؤلف . يقتصر هذا المشهد على عرض رجوع جاليلي عن نظريته في ضوء رد الفعل الذي يثيره هذا الحدث بين تلاميذه ومساعديه ، الذين يعزون حنثه بالوعد الى عبوديته للذات وينفضون عنه في ازدراء .

أندريا : (بصوت عال)

ويل لبلد ليس به أبطال . . .

جاليلي : (يدخل)

كلا ، ويل لبلد بحاجة الى أبطال .

المنظر الرابع عشر

من عام ١٦٣٣ حتى وفاته عام ١٦٤٢ يعيش جاليلي في كنف الكنيسة ، تحت قبضة ديوان التفتيش الأعلى الذي يصادر كل كلمة يخطها .

كردينان ديوان التفتيش :

«ماذا تكون النتيجة لو أن الجميع وهم ضعفاء في الجسد لهم في كل تطرف هوى ، لو أن الجميع آمنوا بالعقل وحده ، العقل الذي يعتبره هذا المجنون السلطة الوحيدة . . . منذ خرجوا الى البحار . . . يضعون ثقتهم في كرة نحاسية يسمونها البوصلة ، بدلاً من أن يضعوا ثقتهم في الله . . .»

البـــابـــا :

«لا نستطيع أن نقرر بطلان النظرية ونسمح باستخدام خريطة النجوم (المبينة على النظرية)

كردينال ديوان التفتيش :

«لماذا هذا محال ؟

ليس هناك من طريق آخر .»

واخيراً يسمح البابا للكردينال الرهيب باستنطاق جاليلي :

«أقصى ما يمكن الذهاب اليه هو تهديده بأدوات التعذيب (لا استخدامها) .

يشكل هذا المشهد قمة المسرحية ونهاية فصول دراما رائد علم الفيزياء الحديث جاليلو جاليلي ، إذ أنه يبرز التناقض والتوتر الذي يعم فصول المسرحية بصورة حادة .

فحب جاليلي للطعام أصبح نهماً قبيحاً وحبه للتجريب والاكتشاف تطور الى عادة رذيلة . ومن النغمة الساخرة التي تعم كلمات جاليلي في حديثه مع تلميذه السابق أندريا ، الذي يزوره زيارة خاطفة ، يبدو بوضوح أن عودته الى أحضان الكنيسة ليست صادقة وأن توبته زائفة . فهو ، رغم تقدم سنه وضعف بصره الشديد ، يضحي بالبقية الباقية من قواه لكي ينسخ خفية نسخة أخرى من مؤلفه الأخير «ديسكورزي» ، لكنه في نفس الوقت يرفض أن يتحمل مسؤولية تهريب هذه النسخة الى خارج فلورنسا .

ويبين هذا المشهد أن جاليلي مدرك لهول زلته الماضية ، فهو يدين نفسه ويصدر الحكم على عثرته التاريخية بعنف الرجل اليائس الطاعن فى السن الذي يرى بوضوح من بعد الزمان أو من عالم آخر مغزى الأشياء وأبعادها وعواقبها .

على أن أندريا ، بعد أن فوجىء بالنسخة السرية لمؤلف جاليلي «ديسكورزي» يأخذه الظن أن جاليلي قد أنكر عن قصد حتى يستطيع أن يواصل أبحاثه في السر .

أندريا :

هذا يغير كل شيء ، كل شيء .

جاليلي :

اشرح هذا ، يا أندريا .

أندريا :

لقد اعتقدنا ، مثل ما اعتقد رجل الشارع ، أنك ستفضل الموت على الانكار . ولكنك عدت الينا وقت : «لقد أنكرت ولكنني سأعيش» فقلنا «ان يديك ملوثة» . . فأجبت : «ملوثة أفضل من خالية» .

لوحة بالألوان المائية تمثل الكردينال بربريني وهو يتحدث الى جاليلي (ويقوم بدوره الممثل ارنست بوش) . من رسم البروفسور هنز فريزي .

ساحة (السوق) ، لوحة بالألوان المائية تمثل المنظر العاشر من مسرحية «جاليلي» من رسم البروفسور هنز فريزي .

جاليلي :

«ملوثة أفضل من خالية» . . شيء واقعي ويشبهني .

أندريا :

كنت دائماً تتفكه على الأبطال . . من أقوالك : «سوء الحظ مصدره التقدير الخاطيء» . وكذلك : «قد يكون الطريق الملتوي ، بسبب العوائق ، أقصر طريق بين نقطتين« .

ولكن جاليلي يلوح رافضاً هذا التفسير لانكاره الحقيقة معترفاً أنه لم ينكر حسب خطة ما ، وانما أنكر خشية الألم الجسمي وأمام التهديد بآلات التعذيب . .

جاليلي :

أنا أرى أن الهدف الوحيد للعلم هو تخفيف شقاء الوجود الانساني . . . قد تكتشفون بمضي الزمن كل ما يمكن اكتشافه ، وبالرغم من هذا لن يكون تقدمكم إلا ابتعاداً عن الانسانية . قد تصبح الهوة بينكم وبين الانسانية يوماً ما صارخة حتى أن صرخة الفرح لتحقيق نصر جديد قد تقابل بصرخة مروعة تملأ الدنيا . لقد كانت لدي كعالم فيزيائي فرصة نادرة ، ففي زماني بلغ علم الفلك مسامع الناس في الأسواق ، وتحت هذه الظروف كان يمكن أن تحقق مقاومة رجل واحد وثباته هزات عنيفة ، فلو ثبت

ولم أتخاذل ، لربما استطاع العلماء الطبيعيون أن يبعثوا الى الحياة شيئاً مثل يمين الأطباء ، نذراً ، وهو ألا يستخدموا علمهم إلا من أجل خدمة الانسان !

أما ما عليه الحال الآن ، فأقصى ما يمكن أن يأمله الانسان ، هو قيام سلالة من المخترعين الأقزام ، يمكن تأجيرهم لكل غرض . والى جانب هذا فقد توصلت الى الاقتناع بأني لم أكن يوماً ما معرضاً لخطر حقيقي .

كانت قوتي لسنوات طوال لا تقل عن سطوة أصحاب الأمر . لقد سلمت علمي اليهم لكي يستخدموه أو لا يستخدموه ، لكي يسيئوا استخدامه ، حسب ما يخدم أغراضهم .

فجاليلي قد كشف الحقيقة وأنكرها وعرّضها للضياع . فهو في النهاية من رواد العلوم الحديثة ومن واضعي أسس الثورة الصناعية وخائن لمسؤولية الباحث الاجتماعية وهنا يبرز التشابه بين قضية جاليلي وقضية علماء الفيزياء ، مخترعي القنبلة الذرية .

على أن التشابه أعم من هذا ، ففي العصر الحديث ، العصر الذهبي للبحث العلمي حيث تكفل وتضمن الدولة البحث وحرية البحث ، أصبح البحث العلمي في الكثير احتكاراً كغيره من الاحتكارات ، والباحث مسخراً في خدمة الاحتكار لا شأن له إلا أن يبيع قواه ، واتخذ البحث في نواحي عديدة صورة فوضوية ، لا ضابط لها ، في خدمة فئة ضد فئة أخرى ودولة ضد دولة أخرى .

وليست قضية جاليلي وصراعه من أجل حرية البحث ثم استسلامه ونفيه للحقيقة قضية دينية ، فالكنيسة في المسرحية تمثل ، كما يكرر برخت ، سلطة دنيوية وسياسية ويمكن استبدالها بأي هيئة حاكمة أو مهيمنة أخرى . فالأحبار ورؤساء الدين «يماثلون في زمننا أصحاب البنوك والسناتورات» . وهذا محور الصياغة النهائية لمسرحية «جاليلي» (١٩٥٥) .

كان الباعث الجديد للاهتمام بقضية جاليلي هو تعقد مشكلة العلاقة بين العلوم الحديثة وبين المسؤولية الاجتماعية في أوائل الخمسينيات ، حيث دخل السباق الذري في مرحلة حاسمة خطيرة ، وتجسمت هذه المشكلة بصورة واضحة في قضية عالم الذرة الأمريكي «أب القنبلة الذرية» روبرت أوبنهايمر . كان أوبنهايمر ، بصفته مدير لمركز الأبحاث في «لوس ألاما» بالولايات المتحدة في السنين الأخيرة للحرب العالمية ، من الذين حبذوا استخدام القنبلة الذرية ضد اليابان ، ومن الذين اشتركوا في اختيار الأهداف . على أنه في الفترة التالية ، بعد وقوع الكارثة وازدهار سياسة القوة التي مارسها جون فوستر دلاس ، وتعرض فيزيائي الذرة لارهاب فرسان هذه السياسة ، لم يتقبل دون جدل هذا الاتجاه الجارف الخطير ، فارتابت أجهزة الأمن في أمره وتشككت فيه .

وسلك أوبنهايمر في الدفاع عن نفسه مسلك جاليلي . فكما حاول جاليلي أن ينفي عن نفسه تهمة الهرطقة وأن يثبت أنه ابن وفي للكنيسة وليس من الخوارج ، حاول أوبنهايمر أن يبرهن على أنه لم يكن يوماً شيوعياً ولم يعق بالفعل صنع القنبلة الهيدروجينية . وقد اتخذ الكاتب المسرحي هينمر كيبهارت من قضية أوبنهايمر هذه موضوعاً لمسرحيته التي تحمل عنوان «قضية روبرت أوبنهايمر» واعتمد في صياغتها على محاضر التحقيق التي تقع في ثلاثة آلاف صفحة .

ولكن قضية أوبنهايمر لم تكن قضية فردية . ففي أوائل الخمسينيات على الأخص تفشت في الولايات المتحدة موجة ارهابية ضد علماء الفيزياء وطبقة «الانتلجنسيا» ، وشاعت في ذلك الوقت صولات وجولات ومطاردات مكارثي الشهيرة .

تحت هذه الظروف أصبحت قضية جاليلي قضية معاصرة ، تثير أيضاً اهتمام «أبناء عصر العلوم» . ويقول المؤلف : «يجب أن نعرّف الناس في قارات الأرض بالخطر الداهم الذي يهدد بمحو الانسانية» . فكأن عودة برخت الى صياغة المسرحية من جديد والشروع في اخراجها هو مساهمة المؤلف المسرحي لتعبئة الرأي العام ضد خطر الفناء الذري .

هذا التاريخ الطويل للمسرحية والعمل المستمر الطويل في صياغتها وصقلها جعل منها العمل الأدبي الكامل في حياة برتولد برخت الدرامية .

وتظهر النظرة النسبية للواقع التاريخي نفسه في تشكيل المسرحية إذا عرضنا للمؤثرات التغريبية Verfremdungseffekte بها. ويقصد بالمؤثرات التغريبية العناصر المسرحية التي تميز مسرح برخت الملحمي ، مثل الموسيقى والأغاني والأقنعة وشرائط التعليق والأقوال المأثورة والشروح في مقدمة المشاهد وعرض الأدوار بطريقة نقدية تدليلية عن طريق استخدام الحركات الاشارية والايمائية واخراج

الكلام في معرض الشك . . . وربط المتناقضات وادمـــاج الأضداد ، ونقض المتوقع المألوف ورفع النقاب عن المسلمات الاجتماعية والأحكام المسبقة ومضاعفة زاوية النظر ، وازدواج المعاني وتعديدها ، الخ .

ولا يرى المسرح الملحمي قيمة ذاتية «للحبكة الفنية» والترابط والتتابع الضروري الحتمي لأحداث المسرحية ، ولا يجري وراء الأحداث الفذة أو المواقف البطولية . . . ويستعيض عن هذه العناصر بعوامل التغريب ووسائله التي أشرنا اليها . وينعكس هذا الاتجاه في عنوان مسرحية جاليلي ، إذ يطلق عليها برخت «حياة جاليلي» ، لا مأساة جاليلي مثلاً . وتعرض المسرحية فصولاً من حياة عالم الفيزياء جاليلي تقع في فترة تمتد الى ثلاثة وثلاثين عاماً .

ويرمي العرض التغريبي الى اخراج المألوف والمعروف عن إطاره المعتاد فيبدو وكأنه شيء غريب أو جديد . فالموضوعات والأحكام المألوفة التي تبدو بديهية أو يقينية، يوقع بها العرض التغريبي الظن ويكشف ما بها من التباس أو تناقض .

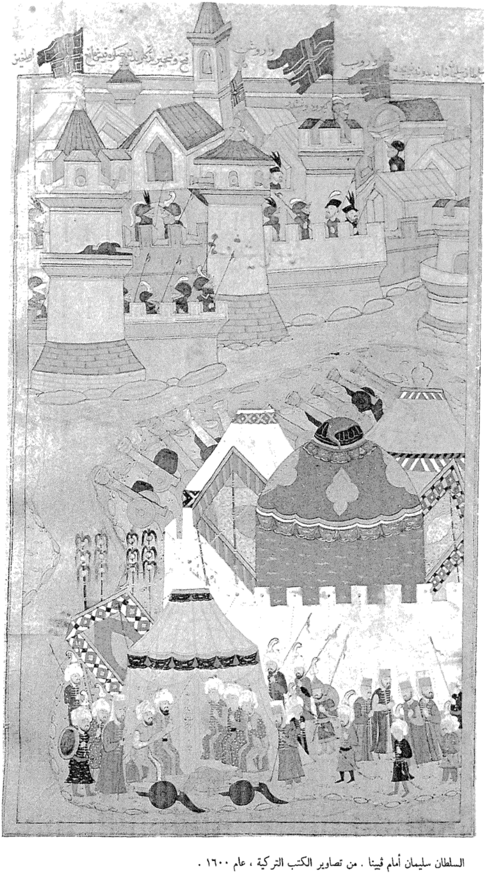
والوسيلة الرئيسية للوصول الى هذا الهدف هي النظرية التاريخية الدياليكتية للأشياء في تناقضها وازدواجها الذاتي وتضادها والتباسها وفي تغيرها المستمر .

هذه النظرية التغريبية تمكن جاليلي من النظر الى حاضره كتاريخ ، فبذلك يحول الحاضر الى مستوى زمني مزدوج ، ويعيش الحاضر كتاريخ ويربط الحاضر كذلك بالمستقبل . وهذا يبرز على وجه الخصوص في مقدرة جاليلي أن يعي ويعيش الزمن الجديد كزمن جديد ، وأن يعيش المغزى التاريخي العميق لهذا الزمن الجديد بأبعاده المختلفة ، ويرتفع بالحاضر الى المستقبل . والتعبير الواضح لذلك يتجسم في اداتة جاليلي نفسه ، حيث يفهم نفسه من وجهة نظر القنبلة الذرية . بهذا ، فجاليلي ليس شخصية تاريخية فحسب ، بل هو أيضاً شخصية مجازية أو تشبيهية . ومسرحية «حياة جاليلي» أيضاً تركيب تماثلي أو قياسي يلقي الضوء كذلك على مشاكل الواقع الجاري .

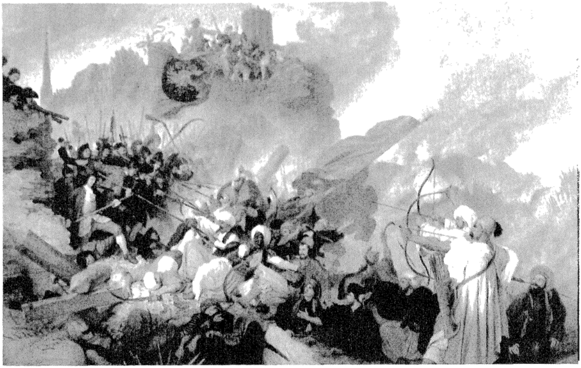
يقول برخت أن «التغرب معناه المؤارخة» . وما يقصد بالمؤارخة Historisierung عامة هو عرض الشيء في كيفيته أو كينونيته التاريخية . أي اعطاء الحدث المعروض صفته التاريخية المحدودة ، وبالتالي رفع صفة الاطلاق عنه واظهار نسبيته بوضعه في تيار التاريخ .

فلا طائل من مجرد عكس مظاهر الحياة ، فلمعرفة وادراك الظواهر والأشياء يجب تغريبها ، يجب التعريف بالتناقض والتنافى في كل ظاهرة تاريخية واظهار نسبيتها ، ووضعها موضع التأمل والاختبار . يجب تبديد الوهم الذي يحيط بالأشياء ، ورفع النقاب عن المسلّمات والصور المتناقلة الموروثة وملاحظتها من جديد في اطار غير مألوف .

«فالتغريب معناه المؤارخة» ، معناه «عرض الأحداث والأشخاص من الوجهة التاريخية ومن ثم اعتبارها معرضة للزوال . ويمكن بالطبع تطبيق هذا المنهج على المعاصرين من البشر . فمن الممكن عرض سلوكهم على أنه تاريخي ، مرتبط بعصر معين ، أي أنه « معرض للتغيير» .



السلطان سليمان أمام ڤيينا . من تصاوير الكتب التركية ، عام ١٦٠٠ .



ليآندر روس ، هجوم الأتراك على حصن «لوبل» بڤيينا ، لوحة زيتية .

حصـــار ڤيينـــا

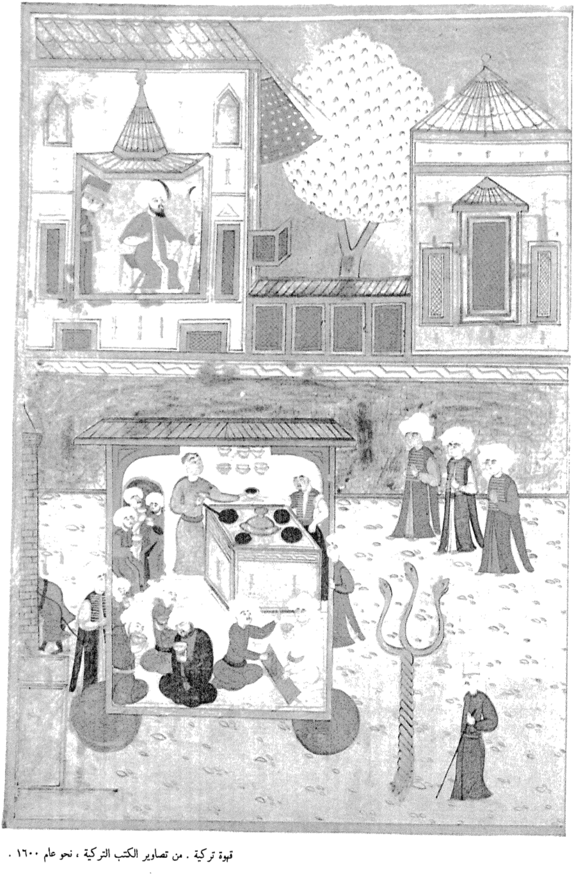
الاحتفال بمرور ٣٠٠ عام على «عام الأتــراك»

تشكلت «صورة الاسلام» في الغرب لقرون طويلة من خلال حدثين تاريخيين : الحدث الأول هو اتساع رقعة الاسلام في مرحلة الديناميكية التوسعية الأولى واقتطاعه بلداناً في حوض البحر الأبيض المتوسط كانت حتى ذاك من بلدان العالم المسيحي الروماني . وهكذا وجد عالم الغرب المسيحي في الاسلام منافساً له ، واصطبغ الصراع بينهما بصبغـــة «ايديولوجية» عدائية خاصة في العصر الوسيط . وأخيراً مع ضعف الخلافة الاسلامية وفقدان الأندلس وخروج المسلمين من شبه جزيرة أيبريا أخذت المواجهة بينهما صيغة «سياسية» وخفت حدة النقد الهجومي الذي تعرض له الاسلام في الغرب .

ولكن التعايش بين الغرب المسيحي والشرق الاسلامي تعرض لهزات عنيفة بعد استيلاء الأتراك على القسطنطينية عام ١٤٥٣ وتغلغلهم بالتدريج في القرن التالي في دول البلقان ، وزحفهم مرات حتى «أبواب ڤيينا» وهكذا بدأت مرحلة «الخطر التركي» في الغرب . من منظور هذه الخبرة أصبح لفظ «تركي» مرادفاً للفظ «إسلامي» و«مسلم» ، وبالمثل أصبح لفظ «افرنكي» مرادفاً للفظ «أوربي» .

لأكثر من ثلاثة قرون سيطر «الخطر التركي» على جنوب شرق آسيا . ووجد هذا «الخوف المرضي» من الأتراك صداه في أغلب اللغات الأوربية ، بل وفي الأمثلة الشعبية والأدب . لم تتغير هذه الصورة إلا بعد هزيمة العثمانيين الحاسمة عام ١٦٨٣ على أبواب ڤيينا ، عاصمة مملكة الدانوب وامبراطورية هابسبورج . فبدأ النظر الى الأتراك من منظور أعرافهم وعاداتهم وحضارتهم المغايرة ، فقدمت المسارح ودور الأوبرا «روايات تركية» و«أوبرات تركية» . فموليير على سبيل المثال يضمّن مسرحيته «البورجوازي النبيل» Le Bourgeois Gentilhomme

فرقة موسيقية من الانكشارية . من تصاوير الكتب التركية ، نحو عام ١٧٢٠ .



قهوة تركية . من تصاوير الكتب التركية ، نحو عام ١٦٠٠ .

جملاً تركية كاملة ، وجولدوني يستوحي شخوصه المرحة من الأجواء التركية وراسين يؤلف مأساته العاطفية «باجزيـــه» Bajazet وموزارت يضع لأوبراه «الاختطاف من السراي» Die Entführung aus dem Serail مقطوعات موسيقية تركية تُستخدم فيها آلات تركية مثل الناي والمثلث والطبلة الكبيرة .

وتغلغلت الموضة التركية وعوائد الحياة التركية في الكثير من المجالات ، واشتهرت ڤيينا والنمسا في أنحاء العالم بمقاهيها التي نشأت بفضل زكائب القهوة التي خلفها الجيش العثماني ضمن ما خلف من ملابس ومراكب وتحف بعد هزيمته حول أسوار ڤيينا . والكثير من الأطعمة والفطائر في هنغاريا والنمسا هي في الأصل أطعمة وفطائر تركية .

بعد ثلاثة قرون من ذلك الحدث التاريخي احتفلت ڤيينا هذا العام بانتصارها وبنهاية حقبة «الخطر التركي» ، كان هذا الاحتفال شاملاً متعدد الأوجه ، فنظمت المعارض الحية واللقاءات الثقافية والمؤتمرات التاريخية ، ونشرت المؤلفات الجادة والشعبية التي تعالج هذا الحدث التاريخي من منظور أوروبا ومنظور الأتراك . فمملكة الدانوب أو امبراطوريـــة هابسبورج ذات الشعوب العديدة قد تلاشت نهائياً عام ١٩١٩ ، وبالمثل فقد انحلت الامبراطورية العثمانية نهائياً عام ١٩١٩ .

نهـــاية «الخطر التركي»

في ١٢ سبتمبر عام ١٦٨٣ حرر جيش أوربي مشترك ، بقيادة ملك بولونيا يوهان الثالث سوبيسكي ڤيينا من جيوش العثمانيين الذين يحاصرونها .

بدأت حملة العثمانيين على ڤيينا في ربيع عام ١٦٨٣ ، إذ زحف جيش عثماني ضخم قوامه نحو ٣٠٠ ألف جندي الى بلغراد ، وهناك سلم السلطان محمد الرابع بعد عرض عسكري الى وزيره الأكبر قرا مصطفى باشا العلم الأخضر ، مملكة الدانوب وقيصر «المملكة الرومانية المقدسة للأمة الألمانية» . «المملكة الرومانية المقدسة للأمة الألمانية»

كانت عاصمة الهابسبورجيين ڤيينا قد تحولت بعد حصار المدينة الأول عام ١٥٢٩ الى قلعة محصنة قوية تحيط بها الخنادق والسدود من جميع الجوانب . حاصرت الجيوش العثمانية ڤيينا في صيف عام ١٦٨٣ لمدة ٦١ يوماً ، وكان عدد المقاتلين العثمانيين نحو ٢٠٠ ألف رجل وعدد المدافعين نحو ٣٠ ألف رجل وكانت المعركة الحاسمة يوم ١٢ سبتمبر عام ١٦٨٣ ، إذ قامت الجيوش الحليفة والفرق المجندة المكونة من نحو ٧٧ ألف مقاتل (من أهالي باڤاريا وسكسونيا وصوابة والفرنك) بالهجوم من الجبال العالية الجرداء على الجيوش العثمانية التي تحاصر المدينة ، فانتصرت عليها في جميع الجبهات وأجبرتها على الفرار في مساء ذلك اليوم . خسر العثمانيون خلال الحصار والمعركة نحو ٣٠ ألف جندي . وخلفوا على أرض المعركة غنائم ونفائس عظيمة ، منها الخيام والعربات الضخمة وشعارات رجال الدولـــة والمجوهرات والعملات الذهبية وزكائب القهوة .

كان فشل الحملة العثمانية بمثابة نقطة تحول في تاريخ أوروبا وتاريخ الامبراطورية العثمانية . انتهت بذلك ثلاثة قرون من التهديد التركي العثماني ، وبدأت مرحلة أفول الامبراطورية العثمانية وتحللها .

لم تكن أهداف العثمانيين في هذه الحرب واضحة ، فلم يجل بخاطر السلطان محمد الرابع ـ كما يبدو ـ حين سلم مقود جيشه الى وزيره قرا مصطفى باشا أنه يزمع الاستيلاء على ڤيينا ، «التفاحة الذهبية» كما كانت تسمى ، عاصمة مملكة هابسبورج ، وإنما كان يعتقد أن غايته هي الاستيلاء على الأرض الهنغارية المطلة على حدود النمسا ، ولذا عاقب وزيره على طموحه الشخصي وعلى فشله بالقتل .

الغريب أن الملك لودفيج الرابع عشر ، ملك فرنسا المسيحي قد شجع السلطان محمد الرابع على غزو مملكة هابسبورج ، مؤملاً أن يقوم بدور المنقذ في هذه الحرب . وبالمثل نجد أن سياسة قيصر هابسبورج ومطاردته للمسيحيين البروتستانت والكلفانيين في هنغاريا قد دفعت بهؤلاء الى الانضمام الى جانب الأتراك ، الذين منحوهم الأمان وحق ممارســة عقيدتهم الدينية . وهكذا نتبين كيف أن حملة العثمانيين على مملكة هابسبورج وڤيينا كانت لأسباب سياسية ، داخلية وخارجية على حد سواء .

اردموته هللر

الكتابة بمختلف الصيغ

الرسّام الشاعر جونتر جراس

لنحو عقدين من الزمن كان جونتر جراس القصاص والشاعر والروائي والناقد الساخر والمواطن الملتزم و«الطفل المشاغب» ، هو الابن المدلل للأدب الألماني بعد الحرب .

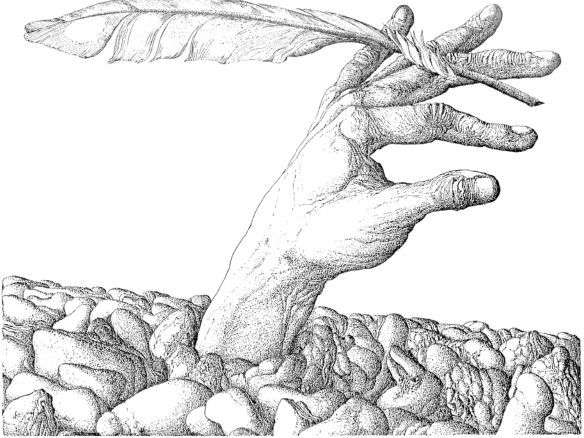
بظهور روايته القصصية الكبرى «طبلة الصفيح» Blech-trommel عام ١٩٥٩ أصبح جونتر جراس من أعلام الأدب الألماني القصصي في هذا القرن ، قارنها البعض بملحمة توماس مان الروائية «جبل السحر» Zauberberg ، وعدها البعض الآخر زوبعة أدبية استفزازية . وبعد أن أخرج جونتر جراس روايته الضخمة «سمكة موسى» Der Butt عام ١٩٧٧ وصفه النقد بأنه أكبر موهبة إبداعية روائية في ألمانيا ، ولقبه «بأستاذ اللغة الألمانية في العصر الحاضر» . والمألوف أن تترجم أعمال جونتر جراس حال ظهورها الى لغات عديدة ، وقد نال جراس على أعماله الكثير من الجوائز في ألمانيا وفي خارج ألمانيا .

في الخطاب الذي ألقاه جراس بمناسبة منحة جائزة أنطونيو ـ فلترينللي Antonio-Feltrinelli في روما عام ١٩٨٢ لم يقتصر جونتر جراس على كلمات الشكر المألوفة في مثل هذه المناسبات ، وانما تخطى ذلك وناقش إشكالية الأدب ، وإشكاليته الذاتية كمؤلف روائي ، في هذا العالم الحاضر إزاء المخاطر التي تتعرض لها الآن الانسانية من خلال انجازات الانسان : فجرائم القتل ترتكب باسم التقدم، والموارد الطبيعية تهدر ، والطبيعة المحيطة تهدم دون وعي أو مراجعة ، وعناصر الحياة الانسانية تصاب بالسموم ، ثم ذلك التسليح النووي المطرد الذي تخطى حدود المعقول ، ثم الفقر والجوع والشدائد ، هذا هو «النمو» الذي ينجزه مجتمع الانتاج الحديث .

في المدينة التاريخية التي شهدت بيان «نادي روما» الشهير بتنبؤاته المفزعة، انتهى جونتر جراس الى القول بأنه لم تعد هناك مغزى ما للكتابة الآن ، فالحاضر القائم قد سلب الأدب حليفه الأصيل ، قد سلبه المستقبل والأمل في الدوام : «فمن شروط الأدب الحيوية التي يبنى عليها شرعيته هو المستقبل . . . لقد عاش الأدب وكفل له البقاء عبر الحكام الثيوقراطيين وعبر عصور الديكتاتورية ، ورأى الرقابة تنهار من حوله والكلمة تتحرر» .

«كان الأدب على الدوام على صلة بهذا الحليف ، فقد كان المستقبل في جانبه . كان الأدب هو دائماً صاحب النفس الطويل ، كان يستطيع الصبر على الزمن وهو مطمئن الى أثره القادم ، حتى إن لم تجد الكلمة وإن لم تجد الجملة صداها إلا بعد عقود طويلة وأحياناً بعد قرون . كان هذا السبق وهذا الامتياز هو ثراء أفقر الشعراء . ما كان لأحد تحت أقسى الظروف أن يقضي على هذا الامتياز . كان حليف الأدب يسمى الخلود . كان يمكن أن يزج بصناع الأدب في السجون وكان يمكن أن يُغتالوا أو يُنفوا ، وبالرغم من ذلك كان النصر في النهاية للكلمة والكتاب .

كان الأمر كذلك حتى اليوم أو بتعبير أدق حتى الأمس ، فببروز خطر فقدان المستقبل ـ مستقبل الانسانية ـ قد أصبح خلود الأدب مطمحاً وهمياً . ويدور الحديث الآن عن القصيدة كسلعة كغيرها من السلع اليومية . وبدأ



جونتر جراس ، يد الكاتب ، ١٩٧٩ .

الكتاب ، هذه السلعة الدائمة ، يتحول الى زجاجة تستخدم وتـرى . وقبل أن نعرف عما اذا كان لنا مستقبل ، ينطلق البعض من أننا بلا مستقبل .

ذلك التجبر الذي مكن الانسان من أن يفني نفسه يهدد الآن باسدال الستار على العقل الانساني قبل أن يهبط الظلام على الانسانية ، ويهدد بتبديد حلم الانسان بمستقبل أفضل ، ويهدد جميع الأحلام الطوباوية ، ويهدد مبدأ الأمل الذي تحدث عنه الفيلسوف «ارنست بلوخ» E. Bloch يهدد بتحويله الى أضحوكة . تبقى فحسب الاحتجاج الذي يهزه الشعور بالعجز والخوف المتلعثم الذي قد لا يجد بعد قليل الكلمات ، فينقلب الى خوف أصم . فكل حرف بلا معنى إزاء العدم» .

لقد استمعنا من قبل الى مثل هذه الأصوات . من قبل تحدث البعض عن نهاية الأدب ، وأعلن البعض الآخر نهاية الشعر بعد مآسي الحرب العالمية ، فهل كان خطاب جونتر جراس المذكور هو مجرد صيحة من هذه الصيحات أو مجرد خطاب وداع ؟ هل يعني ذلك الاستكانة بعد أعوام كثيرة ازاء عجز الكلمة وضعف الفكر ، الذي لم يعد في مقدوره أن يتجسم في صيغة سياسية وأن يطلق غريزة البقاء من عقالها لتوقف الكارثة التي تهددنا ؟ أكان هذا الخطاب هو الرد على السؤال الذي ألقاه جونتر جراس في روما أيضاً : «هل بمقدور الانسان ألا ينحصر في النظر الى ذاته وأن ينظر الى ما يجري حوله . هل يستطيع أولئك المبدعون الذين يملكون ناصية العقل ،أولئك الذين يستطيعون ابتكار أدوات

الفناء أن يقولوا أيضاً لا لابتكاراتهم ؟ هل هم على استعداد أن يملكوا جماح أنفسهم إزاء امكاناتهم ، هل بمقدورهم أن يتواضعوا إزاء ما تبقى من هذه الطبيعة المخربة ؟ اعرف اني سأستمر في الكتابة وفي صنع الكلمات ، لأني لا أستطيع غير ذلك ، ولكني أعرف أن كل مؤلف سأشرع في كتابته لن يكون كما لو كان المستقبل حليفه . لا بد أن أودع في كل ما سأكتب رثاء هذه الأشياء المصابة ، وهذه المخلوقات المصابة ، وأن أتحدث عن أنفسنا وعن رؤوسنا التي ابتكرت هذا جميعه ، وابتكرت نهاية كل ما ابتكرناه» .

فمنذ كتابه الأخير «مولودات رأس» Kopfgeburten (عام ١٩٧٩) قد أخذ جونتر جراس نفسه بالصمت ، منح نفسه مهلة بلا كتابة وأبدل بالكتابة قلم الرسّام وملعقة الطباخ . فحيث لا مستقبل ، فقد ضاعت أهم الأبعاد التي تدفع جونتر جراس الى الكتابة . فقد ضاع منه الزمن ، الزمن الحاضر بين المستقبل والماضي :

«كنت أكتب كانسان معاصر ضد الزمن المنصرم ، لقد تطلب مني الماضي أن ألقيه في طريق الحاضر حتى يتعثر الحاضر . كان بوسعي أن ألمح المستقبل كماض حاضـــر .

بعد هذه الخبرات مع الزمن ، قلت لنفسي . . إن التقدم هو قوقعة أو حلزون ، كم تمنيت كما تمنى آخرون أن تكون هناك قواقع في استطاعتها القفز ، أما الآن فقد أدركت شيئاً مغايراً ، وعبرت عن ذلك فقلت : . . إن القوقعة أسرع مما نحتمل .

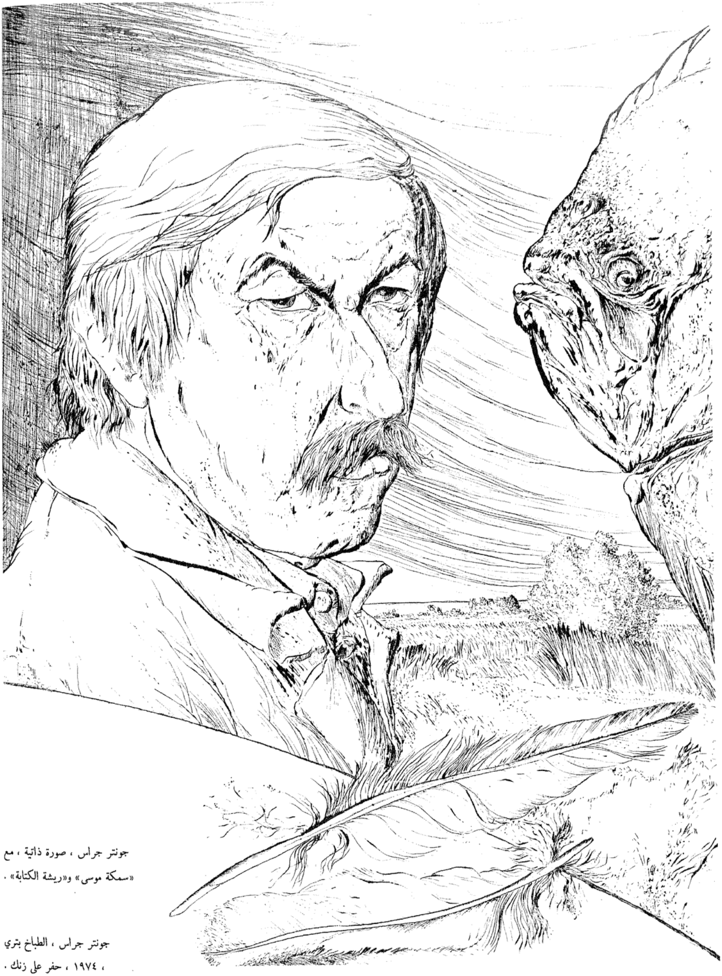
لقد تجاوزتنا القوقعة ، على أننا وقد ابتعدنا عن الطبيعة ، نحن أعداء الطبيعة ، ما زلنا نعتقد أننا نسبق القوقعة . هل بمقدور الانسان أن يكف عن النظر الى ذاته وأن ينظر الى ما يجري حوله ، هل يستطيع أولئك المبدعون الذين يملكون ناصية العقل ، أولئك الذين يستطيعون ابتكار أدوات الفناء أن يقولوا أيضاً لا لابتكاراتهم .

هل باستطاعتهم أن يكبحوا جماح أنفسهم إزاء امكاناتهم ، أبمقدورهم أن يتواضعوا إزاء ما تبقى من هذه الطبيعة المخربة . فلنسأل أخيراً . . . ألا نريد تحقق المستطاع ؟ ألا نريد أن نطعم بعضنا حتى يتحول الجوع الى تلك الخرافة الشريرة : «كان ياما كان» ؟»

بمؤلفه الروائي الضخم «سمكة موسى» أراد جراس أن يكتب قصة حضارة «الغذاء الانساني» وأيضاً «الجوع الانساني» . أو تاريخ «ثورة المطبخ» أو بمعنى آخر : تطور الانسانية عبر آلاف السنين من خلال فن الطهي وأدوات الطبخ ، لا تاريخ الأحداث الجسام والبطولات ، وإنما التاريخ من خلال روائح المطبخ وأبخرته ، من خلال وصفات الطبخ ومتع الحواس ، من خلال ذلك العالم الآخر ، عالم النهم وجوع الحواس . ولكن قصة الغذاء والطهي تحولت خلال عملية الكتابة الى أسطورة مفزعة عن التطور الخاطىء للعالم ، ذلك التطور الذي ينتهي بالحزن والاكتئاب والألم ، وينقلب في النهاية الى رفض هذا العالم الذي ينتصر فيه الجوع (الجوع الى السلطة والتسلط) وتنتصر فيه التقنية والمنطق الجاف على ما عداها .

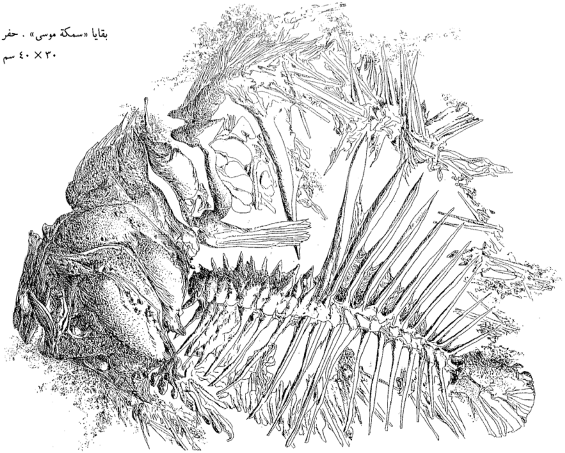
وهكذا ينتهي تاريخ العالم بوداع مبدأ الرجولة كما تمثله «سمكة موسى» ، هذه السمكة العبقرية التي ترمز الى «روح العالم» بمفهوم هيجل ، والتي ترمز أيضاً الى مفيستو (شيطان قصيدة جوته الكبرى «فاوست») ، هذا النمام الواشي الذي يجسم جنون الرجولة وخيلاءها ، الذي يبرز في النهاية سخف هذا العالم وسخفه الذاتي أيضاً ، فيصاب في النهاية بالفزع والتقزز من أفعاله القاتلة (مشيراً بذلك الى تلك الأخيلة المرضية التي تطارد الكاتب نفسه) . يكتب جراس هكذا بواسطة «مغرفة الطهي» ، يكتب هذه الأغنية التهكمية عن الحرب باعتبارها سيد كل شيء . . وعن قوة المباديء المجردة وعن استغلال السلطة وجنوحها الى التجريد والى التخفي في أزياء الأنظمة المختلفة في هذا العالم الجبار ، عالم المفاعلات الضخمة والصواريخ . فقصة «سمكة موسى» هي في نفس الآن مرثية ضخمة منشؤها الشعور بالنقص والعوز . وهي أيضاً أسطورة عن الحب والحرية والحنين وغريزة التكاثر وغريزة الموت .

وفي النهاية إزاء كارثة التسلط والقتل تحن سمكة موسى الى سحر «الأنوثة والأمومة» ، هرباً من «مبدأ الرجولة» القاتل . إزاء ما تعانيه الشخوص من أخيلة قهرية تحن الى «دفء الأنوثة الأبدية» . فقضية تحرر المرأة وقد وصلت الى نهايتها الطوباوية . فمطلب المساواة والحرية الذي يرفعه أعلام حركة



جونتر جراس ، صورة ذاتية ، مع
«سمكة موسى» و«ريشة الكتابة» .

جونتر جراس ، الطباخ بتري
، ١٩٧٤ ، حفر على زنك .



بقايا «سمكة موسى» . حفر على نحاس
٣٠ × ٤٠ سم ، ١٩٧٧ .

التحرر النسائية لا بدّ وأن يؤدي في النهاية الى مضاعفة مبدأ «الرجولة» وفقدان «حنان الأنوثة» .

هل كانت قصة «سمكة موسى» هي محاولة للتغلب على الأزمة الذاتية والعامة من خلال الانسحاب من الحاضر الى الماضي أو الى **أسطورة المطبخ** ؟ أكانت هذه الرواية تعبيراً آخر عن تلك الأزمة التي ذكرها جراس في خطبته في روما ؟ أكانت هذه الرواية الأخيرة بمثابة العودة الى أيامه الأولى ، الى عالم الأدب والرواية كما تصوره روايته الأولى «طبلة الصفيح» التي نال بها جراس عام ١٩٥٩ شهرة عالمية .

في أحد المواضع من رواية «سمكة موسى» يُسأل الراوي هذا السؤال : «أمتعب أنت ؟ فيجيب : بعض الشيء ، اني متعب من الحاضر» . هو متعب من الحاضر أو من المستقبل ؟ إن الرجوع الى الماضي يعني بالنسبة لجراس دواماً مناقشة الحاضر والصراع من أجل مستقبل أفضل ، فهو يقول : «**في الأمس سيكون ما كان في الغد**» هكذا تبدأ أقصوصة «اللقاء في تلتجة» Das Treffen in Teltge وهي قصة ملحقة برواية «سمكة موسى» . وتدور أحداثها في المانيا خلال حرب الثلاثين عاماً ، هذا اللقاء هو لقاء خيالي لأدباء ذلك العصر الذين يكافحون بواسطة الكلمة ضد ذلك الحدث المشؤوم ، هذا اللقاء هو بمثابة تعبير مجازي عن موقف الكاتب في الحاضر ، كان الأمر في الأمس كما هو اليوم ، كما نقرأ في موضع من مواضع هذه القصة :

«**حيث عم الخراب لم تزدهر هناك غير الكلمات**» فالكلمة ، واليد التي تقود القلم ، هي وحدها التي ترتفع فوق الأحداث وفوق ركام التاريخ ، هذا ما نشاهده على لوحة الغلاف التي رسمها جونتر جراس لقصة «سمكة موسى».

هذا هو أيضاً ما فعله جونتر جراس في روايته الأولى «طبلة الصفيح» ، فقد ألقى الماضي تحت أقدام حاضر ألمانيا بعد الحرب .

كانت أيضاً تلك القصة التاريخية التي تبدأ في العشرينات وتمتد حتى بداية الحرب العالمية الثانية والتي تدور أحداثها في مدينة دانسيج وما حولها ، كانت محاولة صارخة أن ينظر

الى العالم الحاضر بما قد يكون وليس فقط بما قد كان . كانت احتجاجاً شاعرياً ضد البربرية واللاإنسانية وضد صور الانسان المشوهة وضد جنون هذا القرن كما يرمز اليه «أوسكار» (بطل القصة) ، ذلك الطفل القزم الذي يرفض النمو ، ويثور كما يثور الأطفال ضد صورة الانسان في هذا العصر . فأوسكار بهذا هو صورة كاريكاتورية لهذا العصر .

هذه هي موضوعات رواية جونتر جراس في «أعوام الكلاب» Hundejahre وفي قصة «القط والفأر» Katze und Maus فمضمونها هو الماضي والحاضر ومشروع المستقبل . في هذين المؤلفين يطرح جراس نفس التساؤلات التي عالجها في روايته الأولى إزاء زمن الحرب والزمن التالي على الحرب . على أن تلك القوة الدافعة التي مثلتها ثلاثية دانسيج السابقة تتراجع بعد عشرة أعوام في كتابه «مذكرات قوقعة» Tagebuch einer Schnecke (١٩٧٢) وأخيراً في «سمكة موسى» ، ويحل محلها الاكتئاب والشك . فاسم الراوي في «مذكرات قوقعة» هو الشك ، والرسالة الأخيرة التي تتضمنها «سمكة موسى» هي الاعتراف بأن رصيد الأمل قد ضاع . فالشك والاكتئاب وذهول الانسان الجريح يعبران عن أنفسهما في «سمكة موسى» من خلال الشعر وليس من خلال النثر .

لأول مرة يُضمن جراس رواية من رواياته قصائد شعرية ، قصائد يعتبرها النقد هي جوهر هذا المؤلف الملحمي الكبير ، ففي هذه القصائد يتحدث المؤلف عن نفسه وعن أحزانه وآلامه ، على أن المقطوعات الشعرية في «سمكة موسى» لا تشير فحسب الى رهافة الكاتب الشعورية المتزايدة . فالرواية بأجمعها أشبه بلوحة ضخمة تطغي فيها المرئيات على ما عداها وليست قصة بالمعنى المتداول . ما يرويه المؤلف يمكن أيضاً أن يرسم بالريشة : الآمال والكوابيس والنهم الى الحياة والحنين والخوف ، جميعها تتحول الى صور شعرية والى بقع لونية والى خطوط حسية نافذة والى ألواح كلامية وشعارات لغوية . منذ ملحمته الروائية «سمكة موسى» ينتظر جمهور القراء كتابه الجديد بلا جدوى ، فقد انسحب جراس من النثر الى الشعر ومنه الى الصورة وفن الرسم ، فالرسم كما يقول جونتر جراس هو نقطة اللقـــاء مع الشعـر . عاد جراس بهذا الى بداياته كمؤلف ، فتبل أن يعالج جراس الأدب عالج الفنون التشكيلية من نحت ورسم وتصوير وحفر . درس جراس هذه الفنون على يد الأستاذ كارل هارتونج ، ونشر عام ١٩٨٢ أول مجلد له يحوي منتخبات من رسومـــه بـــين عامـــي ١٩٥٤ و ١٩٧٧ تحت عنوان «الرسم والكتابة» . ومن المقرر أن يتبع هذا المجلد بمجلدات أخرى تضم بقية رسومه . ويقدم جراس في اطار «تقويم فني» لوحاته الرصاصية الأخيرة . على أن العودة الى فن النحت والتصوير ليس تعبيراً عن شعور التعب من الحاضر فحسب ، وانما هو أيضاً من باب الترويح عن النفس والاستجمام من عبء الكتابة الابداعية . أو كما يقول جراس : «لقد لاحظت بعد مضي ستة عشر عاماً على الكتابة المتواصلة اني قد حذقت الكتابة (أي قد بدأت الكتابة بمهارة وروتينية الكاتب المحترف) ولهذا ألزمت نفسي بهذه الاستراحة» . فجراس كمبدع لغوي يحس بأن الكتابة الروتينية هي نهاية كل كتابة حقيقية ، ويقول أيضاً : «في جميع مجالات الفن نجد أن التلعثم وقلة الثقة والمعرفـــة جزءاً من الفن . فأنا أحتاج الى الجهل بنهاية الرحلة» . ومن ثم فهو يحاول أن يستكشف من جديد ما تعلمه من قبل في أبواب الفن الأخرى وفي نفس الوقت يريد أن ينسى بعض الشيء ما حذقه من قبل ، وهذا ما يسميه جراس «الكتابة بمختلف الصيغ» .

ليس جراس كأديب ورسام تشكيلي أو فنان متعدد المواهب بظاهرة فردية ، فقد كان الانسان العبقري الذي يجمع في شخصه مختلف المواهب هو المثل الأعلى الذي يسعى اليه الانسان في عصر النهضة ولكن منذ زمن ميخائيل انجللو وليوناردو دافنشي وجوته وهومبلت لا بد للفنان ـ كمـــا يبدو ـ أن يختار ، عليه أن يختار بين الأدب والفن التشكيلي ، هذا على الرغم من أن الكثيرين من أدباء هذا القرن كانوا أيضاً رسامين مثل شترندبرج وهرمان هيسه وهنري موللر ودورينمات ، ولا ننسى في هذاالمقام الفنان الساخر الكبير ڤيلهلم بوش الذي تحول مثل جراس من الرسم الى الأدب لأنه كرسام لم يؤخذ مأخذ الجد ، فكيف يرى جونتر جراس نفسه بين الأدب وفن الرسم ؟ على هذا السؤال يجيب جراس بطريقته الخاصة :

جونتــــر جــــراس **الكتابة وفن الرسم**

منذ فترة قصيرة ، خلال كتابتي لقصة تصور اجتماع مجموعة من كتّاب عصر الباروك (القرن السابع عشر) قبل نهاية حرب الثلاثين عاماً (١٦١٨ - ١٦٤٨) ، بحثت عن تعبير يصور وضعهم اليائس ، ووجدت هذا التعبير أولاً من خلال الصورة ، من خلال صورة يد تخترق طبقات من الدبش أو كسر الحجر وتمسك بريشة الكتابة .

عثرت هكذا أولاً من خلال فن الرسم على صيغة «التعبير» قبل أن أنقل «التعبير» الى لغة الكلام . وفيما بعد استخدمت هذه اللوحة التي رسمتها كغلاف للقصة ، وضمنت الترجمة اللغوية لهذه الصور المجازية عرضاً في النص .

حاولت أن أستعين بتراث «الباروك» في استخدام «الصور الرمزية» Emblem (صور ترمز لموضوعات عامة مثل الموت والايمان والفناء والمكر ، ومثل علاقة القوي بالضعيف الخ) . فحين نبرز الفكرة من الرسم ، يتحول التعبير الكتابي الى محاولة لترجمة هذا الرسم ، وهكذا تتفاعل الكتابة والرسم تفاعلاً ايجابياً خصباً . ويرتفع التضاد بين فن الرسم وفن الكتابة من خلال التعبير بالصورة ، أي التعبير اللغوي التصويري . وبالمثل فالتعبير اللغوي يحمل ملامح الرسم والاشارة .

لا تشترك لغة الكتابة وخطوط الرسم في منحاهما الشكلي أو الظاهري فحسب ، فهناك علاقة وثيقة بينهما من حيث اتجاهما الى التعبير عن طريق الصورة . ومن الناحية العملية يتخطى الخيال التصويري حدود الأجناس الأدبية . وربما يعود ذلك الى أن أصول الفن قد مرت عبر «لغة الصور» الى «لغة الحروف» . وهو ما يذكرنا أن تقسيماتنا الكلاسيكية للفنون ليست بعيدة العهد ، وأنها من نتاج الاجتهاد الأكاديمي . لذلك حين أسأل : هل أنت أولاً كاتب أم رسام ، أجيب بأني لا أرى هذا التناقض أو التضاد . فأنا أرسم أيضاً عندما لا أرسم ، لأني أمارس في هذه اللحظة الكتابة . وعندما أرسم ، فانني أكتب جملاً على الورق بطريقة أخرى ، أي أني أتابع الرسم . وترفع الكتابة مفهوم الزمن عن طريق الضغط أو المط . أما الرسم فهو وسيلة للتعبير المختصر . قبل الشروع في كتابة قصتي الخرافية «سمكة موسى» في نحو سبعمائة صفحة ، رسمت هذه السمكة الكبيرة بالفرشاة والقلم والفحم والرصاص الناعم . وحين بدأت سمكة موسى في النطق والحديث واكتملت مسودات الفصول الأولى ، وضعت رسومات عديدة بطرق فنية مختلفة .

لم تكن هذه الرسومات مجرد رسومات ايضاحية ، وإنما كانت من الوسائل الفنية للتعرف على المادة الروائية وتوسيع حدود هذه المادة وفتح مجالات أخرى لا يصل اليها النثر القصصي ، فهي مجالات الشعر . وهكذا نشأت القصائد ونشأت الرسومات في نفس الآن كعمل مترابط متداخل . وكثيراً ما كانت الرسومات أشبه بقصائد مرسومة ، وبالمثل تصف القصائد المعالم العامة والظلال .

يختذل الشعر المسافات ويمدها ، ويوضح الدوام باللمحة الخاطفة المضيئة ، كذلك الرسم فهو يبرز التداخلات الطفيفة بواسطة الخطوط . ترفع الخطوط عن الأشياء غرابتها ، وتضم المتناقضات ، وتنفي المألوف وتبرز الجديد .

إن التعارض والمواجهة بين المحسوسات هو موضوعي . فرأس السمكة والحذاء القديم ، يشبهان بعضهما فى في نظرتها العدائية ، حين نعلقها في أسياخ مدببة .

وقد وضعت لمجموعة «اختبار الحب» قصائد ورسومات في نفس الوقت ، ومن خلال هذه الأخيرة نشأت فصول من النثر ، احتاجت الى الرسومات كوسيلة لاختبار مدى صحتها . فالرسومات أكثر دقة ، فهي ليست عرضة للوقوع تحت تأثير رنين الكلمات . بيت الشعر عرضة بدرجة عالية للتفسير الخاطيء ، أما خط الرسم فهو أقل عرضة للتفسير الخاطيء . والواقع أننا حين نترجم التعبير المجازي الى صورة خطية نستطيع ألاّ أن نتثبت من صحة هذا المجاز .

ميزة الرسم أنه لا يحتاج إلا الى بضع كلمات للايضاح وميزة القصيدة أنها تعبر من خلال السطور والايحاء ، ولأنى من خلال الكتابة أتابع الرسم ، ومن خلال الرسم أتابع الكتابة القصصية ، لذا لا يعنينى هل أنا كاتب أم رسام . فالكلمة والرسم هما تلك الظلال والمواد الحساسة التى تصور الواقع وتوضحه أو تطمس معالمه .

بقلم فارس يواكيم

جبران خليل جبران
(١٨٧٣ – ١٩٣١)
الذكرى المئوية

كتب جبران بالحبر واللون : قصائد ومقالات وقصصاً ولوحات. واذا كانت القصص التي كتبها ، هامشية الى جانب إبداعه الآخر ، فان الشعر هو العلامة الفارقة التي تدمغ إبداع جبران كله . . . ذلك أنه خلد بالشعر .

يقول د . جميل صليبا : «إن جبران فيلسوف بلا مذهب ، بل هو فيلسوف تأملي كأبي العلاء المعرّي ، تتلألأ في ذهنه معان عميقة وكأنها إلهام دون أن تؤلف مذهباً فلسفياً كاملاً .» هذه الذهنية التأملية تبقى عند جبران مغلّفة بالجمالية الشعرية . في كل ما أبدع جبران كان شاعراً ، ينظم اللوحة ويرسم القصيدة . وفي تأملاته الفكرية يلتزم موقفاً يعلنه بصوت مرتفع ، لا يلبث صداه أن يتردد في أعماله المختلفة . وهو موقف ينسجم مع البيئة التي طلع منها والعصر الذي عاش فيه ، بكل تأثيراته السياسية والاجتماعية والثقافية .

عايش جبران الأحداث التالية : إعلان الدستور العثماني (١٩٠٨) والحرب العالمية الأولى (١٩١٤–١٩١٨) ، شهداء ٦ أيار ١٩١٦ في بيروت ودمشق ، والثورة الروسية الاشتراكية (١٩١٧) ، إعلان دولة لبنان الكبير (١٩٢٠) والانتداب الفرنسي بعد الاحتلال العثماني . . والأزمة النقدية العالمية (١٩٢٩) . . ولا يغيب عن البال ، أن ثورة طانيوس شاهين الفلّاحية (١٨٥٨) في لبنان تركت بصماتها حتى الفترة التي ولد فيها جبران وتفتح وعيه .

تقول د . سلمى الجيوسي : إن اسلوب جبران «أحدث تحوّلاً مبرما في الشعر العربي . لأنه أسلوب جريء ، شاب ، غني وحديث ، تحدّى نمطية اللغة التقليدية وجلب الى الأدب العربي مفردات هي الجدّة والابتكار» .

والحقيقة أن جبران (كرفاقه أدباء المهجر) حمل المعول ذا الحدين : يهدم ويبني في آن معاً . أدرك أن إحياء الأدب ليس في الاجترار والتقليد ، وأن الأدب الذي يعيش ، كالانسان الذي يعيش يحتاج دوماً الى تجدد الهواء والدم . وهكذا ، لم يكن «أدب المهجر» مجرد أدب يصدر عن ديار الاغتراب ، بل إن خصوصيته تكمن في التغيير الذي أحدثه في الأدب العربي ـ وفي الشعر بصفة خاصة ـ منذ مطلع القرن العشرين ، وفي كونه زرع بذرة التجديد التي استمرت تثمر عبر الأجيال التالية بأقلام شعراء آمنوا بالتطور .

وجبران في قصائده جذب الشعر الى موقعه الحقيقي في القرن العشرين . نزع عنه أثواب القرن السابق ونفض عنه غبار الرتابة والكهولة ، وردّه الى التوافق مع عصره ، الى مصدره الحقيقي : الشعور . وليس في شعر جبران نسيج على غرار ما خطّه السابقون ـ خصوصاً في المضمون ـ سوى أنه في شعره العمودي احتفظ بالوزن الخليلي والقافية . على أن نثره ـ خصوصاً في «النبي» و«رمل وزبد» و«حديقة النبي» ـ ينطبق عليه ما أسماه النقاد المعاصرون بقصيدة النثر .

وشأن كل مجدد ، لم يكن جبران مقبولاً لدى النقاد (المحافظين) في زمانه . عابوا عليه البساطة ، وذهبوا الى أتهام لغته بالركاكة . ذلك أن الشعر في نظرهم كان في «جزالة اللفظ وفي «حسن الصناعة» ـ . غير أن لغة جبران كانت مقتلعة من

الحياة والطبيعة ، غنية بالحرارة والوهج ، لبثت طازجة فتية ـ حتى بعد رحيل جبران ـ تستقي الحيوية من جذورها الممتدة الى عمق الصدق ، وتضج بالحرارة لكونها وليدة معاناة الشاعر وليست

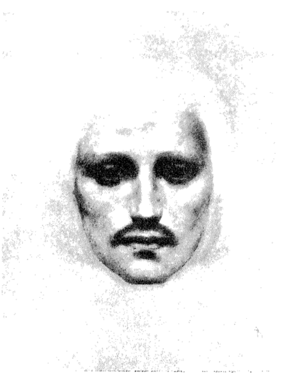
والكلمة في لغة جبران أنيقة ، وذات رنين خاص مستمد من تفردها ، فاذا هي «لفظة ـ نغمة» ، تضيف الى موسيقى القصيدة الخارجية (الوزن والقافية) موسيقى داخلية تزيدها ثراء جمالياً . واذا كانت معظم أعمال جبران قد لقيت رواجاً كبيراً في الترجمة الى لغات عديدة فليس فقط لمضمونها وقيمتها ـ وهذا مهم طبعاً ـ وإنما أيضاً ، لقابلية الكلمات للترجمة . ذلك أن الكلمة موجودة لمدلولها الانساني لا لمجرد بريقها البلاغي .

وفي رحلة عمره ، جمع جبران في ذاكرته جبال الأرز والعناقيد ومواسم الحصاد ، بجمالها الخارجي وبحزنها البليغ ، وأميركا وعالمها الزاخر بالحركة والليل ، وباريس «المدينة ـ الثقافة» التي تحرّض على الابتكار . كل هذا لم يكن ليمر في خياله مرور الكرام ، دون أن يقوده ـ على الأقل ـ الى التفكير فيما لم يكن مألوفاً .

وجبران في أدبه رومانتيكي النزعة . ليس هذا غريباً على عصره أو عليه هو شخصياً ، وإبا كانت المصادر الذاتية ـ فرومانتيكية جبران تنبع من السخط والرفض وأيضاً العجز عن التأثير على الأوضاع الاجتماعية ، ومن شعور التفرد والتفوق ، ومن الانكفاء على الذات ، ومن الذهاب والاياب في قوقعة النفس الانسانية ، في آلامها وأوهامها وفردوسها . فللشاعرية الفردية والتجريد وظائف تعويضية .

جبران ، هو الشاعر ، المتمرد ، المثالي ، المؤمن بفردية الانسان وحقه في الحرية كما الخبز ، وفي التطور والارتقاء على مدرج المحبة والصفاء . وهو في فكره ـ توأم شعره ـ يتأرجح دوماً بين الحنين الى الأصول والرغبة في ابتكار الجديد ، يساوره ذلك القلق المبدع الناتج من انتماء حقيقي للبيئة وميل الى تطويرها على مثال يستهويه . وهو في الشرق يحبه ويكره تخلفه ، وهو في الغرب يبهر به ويمقت خلوه من الروحانية .

وهو يتمرد على المفاهيم السائدة ولا يثور على القيم الثابتة . فعلاقته بالوطن والدين والعدالة علاقة محبة وجدانية ، حتى وإن عارض رجال الدين والدولة وبلغت معارضته حدّ العداء ، وحتى لو بقي عازفاً منفرداً يغرّد خارج سربه :



جبران خليل جبران ، صورة ذاتية .

«وأفضل العلم حلم إن ظفرت به
وسرت ما بين أبناء الكرى سخروا
فان رأيت أخا الأحلام منفرداً
عن قومه وهومنبوذ ومحتقر
فهو النبيّ وبرد الغد يحجبه
عن أمّة برداء الأمس تأتزر
وهو الغريب عن الدنيا وساكنها
وهو المجاهر لام الناس أو عذروا
وهو الشديد وإن أبدى ملاينة
وهو البعيد تدانى الناس أم هجروا».

واذا قال جبران : «لكم لبنانكم ولي لبناني» فهو نفسه الذي كتب في احدى رسائله الى ماري هاسكل : «شعبنا في لبنان يتعرض لعملية إبادة من قبل الحكومة التركية . . الضحايا بالآلاف يومياً . . . لك أن تتخيلي أي حال أنا فيه : لا أقدر

على النوم أو الأكل أو الراحة» (١٩١٦/٥/١٦) . وكما في رسائله الخاصة كذلك في كتبه المنشورة يبقى الموقف من الوطن ذاته . في (العواصف) يحزن جبران لكونه في أميركا يعيش في رغد بعيداً عن نكبة الوطن الأم : «أنا ها هنا بعيد عن النكبة والمنكوبين ولا أستطيع أن أفتخر بشيء حتى ولا بدموعي . . لو كنت سنبلة من القمح نابتة في تربة بلادي لكان الطفل الجائع يلتقطني ويزيل بحباتي يد الموت عن نفسه . لكن وأحر قلباه ، لست بسنبلة من القمح في سهول سوريا ، ولا بثمرة يانعة في أودية لبنان وهذه هي نكبتي . هذه نكبتي الصامتة التي تجعلني حقيراً أمام نفسي وأمام أشباح الليل .» . . ولئن كان جبران قد أمضى أكثر من نصف عمره في الولايات المتحدة ، وكتب بالانكليزية ، إلا أنه بقي في المضمون أدبياً عربياً لبنانياً ، قال عنه مارون عبود : «قلّما نرى كاتباً تعصب لجنسه وعرقه ولغته كجبران» .

واذا كان موقف جبران من الوطن موقف الملتزم الواضح ، فان موقفه من الدين أثار الالتباس عند البعض ، إذ فهموا هجومه على رجال الدين موقفاً من الدين ذاته . في «الأرواح المتمردة» يوجه السؤال الى رجال الدين : «لماذا تبتعدون عن البشر وقد خلقكم الله بشراً ؟ . . اذا كنتم أفضل من الناس السائرين في موكب الحياة فعليكم أن تذهبوا اليهم وتعلموهم ، وإن كانوا أفضل منكم فامتزجوا بهم وتعلموا» . . ويبدو موقف جبران المثالي من الدين ، مؤمناً به ، مريداً خلاصه من الشوائب ، مختصراً فكره بهذا الخصوص : «ويل لأمة تكثر فيها المذاهب والطوائف وتخلو من الدين» . (حديقة النبي) .

أما موقفه من الحب فهو موقف متصوف منسجم مع مثاليته ، الحب الأسمى عنده هو حب الروح . يقول في «المواكب» :

«والحب إن قادت الأجسام موكبه

الى فراش من الأغراض ، ينتحر

والحب في الروح لا في الجسم نعرفه

كالخمر للوحي لا للسكر ينعصر»

ويكرر الفكرة في قالب آخر : «ليس الحب سقطة من سقطات الجسد الشهوانية» (آلهة الأرض) . وهو ينتصر حتماً للحب كقيمة ويثور على السلوك السائد ، خصوصاً في الشرق في تلك الأيام ، حيث لم تكن المرأة شريكة في الحب بقدر ما كانت ضحية . «مأساة أليمة مكتوبة بدماء الأنثى ودموعها يقرؤها الرجل ضاحكاً لأنه لا يفهمها» (الأرواح المتمردة) .

وأما العدالة فهي هاجسة منذ بدأ يعبر عن رأيه بالكتابة :

«فالعدل في الأرض يُبكي الجن لو سمعوا

به ويستضحك الأموات لو نظروا»

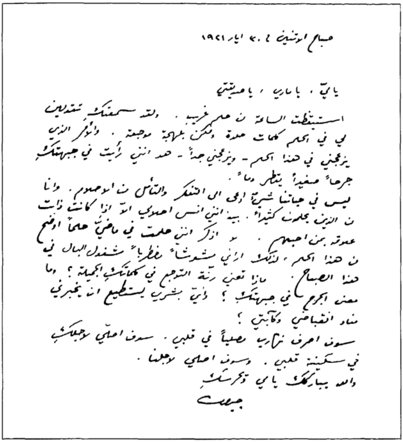
(المواكب)

لكن الاقطاع السائد أيام شباب جبران يستفزه ، فيكتب عن قصور الاقطاعيين : «بين جدرانها المكسوة بالحرير المنسوج تقطن الخيانة بجانب الرياء ، وتحت سقوفها المطلية بالذهب المذوّب يقيم الكذب بقرب التصنع» (الأرواح المتمردة) وهو يبشّر: «سوف تتعلم الأجيال الآتية المساواة من الفقر والمحبة من الأحزان» (دمعة وابتسامة) وينشد العدالة الاجتماعية «أصبح كل فلاح يستغل بالفرح الحقل الذي زرعه بالأتعاب ويجمع بالمسرة ثمار البستان الذي غرسه بالمشقة ، فصارت الأرض ملكاً لمن يفلحها والكروم نصيباً لمن ينقبها ويحرثها» (الأرواح المتمردة) .

هكذا جبران دائماً : مؤيد للفكرة معارض للتطبيق السيء . . يحلل تمرده «لا يكسر الشرائع البشرية الا اثنان : المجنون والعبقري وهما أقرب الناس الى قلب الله» (رمل وزبد) . . وينشد الحرية الجميلة «التي تخوّل الانسان أن يقترب من القوة غير المنظورة بلا خوف ولا وجل» (دمعة وابتسامة) . . ويتوحد بالأرض والبشر «الأرض كلها وطني والعائلة البشرية عشيرتي ، لأني وجدت الانسان ضعيفاً ومن الصغر أن ينقسم الى ذاته والأرض ضيقة ومن الجهل أن تتجزأ الى ممالك وامارات» (دمعة وابتسامة) .

في كتاب (العواصف) يقول جبران : «أرجوأن تعلّم نفسك حب العواصف لا الخوف منها» . . ويقول : «المعضلة الأرضية لا يحلها الا الصراع . والجبابرة وحدهم يناط بهم توجيه الصراع رجاء تقدّم البشرية ، ولا عبرة بالساقطين والمنهزمين وصراخ الأقزام . فضمير العالم لا يقاس بمقياس ضمائر الأفراد ولا سيما الواهين» .

لفكرة «القوة» و«الانسان المتفوق» جاذبية كبيرة على المفكرين العرب في هذه الحقبة ، وهي



صباح الاثنين ٣٠ ايار ١٩٢١

يا ميّ ، يا ماري ، يا صديقتي

استيقظت الساعة من حلم غريب . ولقد سمعتك تقولين لي في الحلم كلمات حلوة ولكن بلهجة موجعة . واكثر الذي يزعجني في هذا الحلم - ويزعجني جداً - هو انني رأيت في جبهتك جرحاً صغيراً يقطر دماً .

ليس في حياتنا شيء ادعى الى التفكر والتأمل من الاحلام . وانا من الذين يحلمون كثيراً . بيد انني انسى احلامي الا اذا كانت ذات علاقة بمن احبهم . ولا اذكر انني حلمت في ماضيّ حلماً اوضح من هذا الحلم ، لذلك اراني مشوشاً مضطرباً مشغول البال في هذا الصباح . ماذا تعني رنة التوجع في كلماتك الجميلة ؟ وما معنى الجرح في جبهتك ؟ وأي بشري يستطيع ان يخبرني منشأ انقباضي وكآبتي ؟

سوف اصرف نهاري مصلياً في قلبي . سوف اصلي لاجلك في سكينة قلبي . وسوف اصلي لاجلنا .

والله يباركك يا مي ويحرسك

جبران

خطاب من جبران الى مي زيادة

حقبة بروز الفردية والتمرد الفردي ، ولكن هذا حديث عارض عند جبران وسلامة موسى والعقاد وغيرهم ، وإن دفع هذا الحديث بعض النقاد الى اعتبار جبران امتداداً فى الأدب العربي لفكر الفيلسوف الألمانى نيتشه) قرأ جبران نيتشـــه فعلاً قراءة جيدة . ويقول ميخائيل نعيمة ، «غادر جبران بوسطن الى نيويورك حاملاً تحت إبطه كتابين : مؤلفه الجديد (الأجنحة المتكسرة) و (هكذا تكلـــم زرادشت) ، ومن الطبيعي أنه قد تأثر به ، كما تأثر بغيره .

لكن جبران مع تأثره بنيتشه لا يخرج من رواسبه التراثية ، فيبقى التشابه بين الأديبين مميزاً باختلاف ! هو الفارق بين عقلانية نيتشه ووجدانية جبران . في فصل «القراءة والكتابة» يقول نيتشه : «من كل ما هو مكتوب لست أحب سوى ما يكتبه الانسان بدمه . بالدم المكتوب ستعلم أن الدم هو الذهن» . ويقول جبران : «ليس من يكتب بالحبر كمن يكتب بـــدم القلب» .

واذا كان الظل النيتشوي يخيّم على بعض أدب جبران ، فثمة مصادر أخرى أبلغ تأثيراً في فكره ، أبرزها : الانجيل والتصوف الاسلامي والفلسفتان اليونانية والهندية ، وكلها تساميات روحانية مثالية .

المحبة ، الرأفة ، التسامح ، الشفقة ، هي عند نيتشه قيم واهية يقتدي بها الضعفاء وإن وعي الانسان لقوته يجعله يتخلص من «نقاط الضعف» هذه ، ويعتمد على شجاعته وتصبح قوته مبرر سيطرته على الكون . هذا الوعي يقابله عند جبران تشبّث بهذه القيم ورغبة إصلاحية في جعلها ناموساً .

والله موجود في أدب جبران ، مع أن خلقياته الروحانية تؤمن بالحلولية (مذهب قائل بأن الله والطبيعة شيء واحد وبأن الكون المادي والانسان ليسا الا مظاهر للذات الآلهيـــة) .

يقول نعيمة : «كأن جبران الذي تخلص من سطوة أفكار نيتشه لم يتخلص من سطوة أساليبه البيانية والفنية» و . . ولعل نعيمة يقصد أن سطوة الأفكار تجلّت في تأثر جبران ـ وإن بتمايز ـ

بفكرة القوة (العواصف) وبالقالب الفني (النبي) . . في كتاب (النبي) الشخصية المحورية هي «المصطفى» مثلما «زرادشت» شخصية نبي . وكلاهما ينطق بالحكمة وتنتظر الجماهير تأملاته في مواضيع شتى . . والمصطفى أيضاً ، مثل زرادشت ، اختار العزلة للتأمل والمعرفة ، وكان على وشك الرحيل من المدينة قبل أن يطرح أفكاره . . وبخلاف هذا التشابه الشكلي فالمضمون لا يسير على نمط واحد .

كتاب (النبي) هو أكثر كتب جبران انتشاراً ، لا لتعدد اللغات التي ترجم اليها فحسب ، وإنما لتعدد الطبعات والترجمات بلغة واحدة . ومجموع ما طبع من (النبي) بترجمات مختلفة بلغ حتى الآن حوالى سبعة ملايين نسخة ، منها مليونا نسخة في الولايات المتحدة وحدها ! وقد ترجم (النبي) الى اللغة اليونانية بأمر من ملك اليونان السابق ! . . وتشير بربارة يونغ في كتابها (هذا الرجل من لبنان) الى محاولات مبكرة ومتكررة من جبران لصياغة كتابه هذا ، وذلك ما يشير اليه أيضاً د . أنطون غطاس كرم . ويذكر جبران نفسه اشتغاله الطويل بهذا العمل . يقول عنه قبل نشره بخمس سنوات في رسالة الى ماري هاسكل : «فكرة عظيمة تملأ ذهني وقلبي ، وإني راغب جداً في أن أعطيها قالبها . ستكون في الانكليزية» (١٠–٤–١٩١٨) ، وفي رسالة الى ميّ زيادة بعد النشر «هو الفكرة الوحيدة التي تجعلني حرياً بالوقوف أمام وجه الشمس» .

(النبي) فعلاً من أبرز الكتب التي تعبر عن جبران أصدق تعبير . يقول هو عنه : «أردت أن أكون واثقاً تماماً من أن كل كلمة هي أفضل ما يمكن أن أقدمه» . . ويضيف : «يبدو أنه جزء مني» . . ويكشف توفيق صايغ في كتاب (أضواء جديدة على جبران) أن جبران أبلغ ماري هاسكل في إحدى رسائله أنه «كان يعمل على كتاب فكري لكن عدل عنه وسيضمّن (النبي) محتوياته ويضعها على لسان المصطفى» .

و(النبي) صياغة لأحلامه الصوفية المتواصلة ، وتكرار مكثف لمثاليته ، ولأفكاره الاصلاحية . وهو من أبرز ما يفسر التطابق بين جبران الانسان والفنان ، لكأنه مرآة يرى فيها جبران محصلة آرائه في أيام نضجه الفني .

ويقول جبران عنه : «غير أني سجنت في (النبي) مُثُلًا معينة ، وأرغب أن أعيش هذه المُثُل . فما يهمني ليس أن أكتبها . فمجرد كتابتها يبدو لي أمراً كاذباً . إني لا أستطيع أن أتقبلها الا عن طريق عيشي لها» . . ولم يكن جبران وحده في تلك الرغبة . .

لدى نشره سنة ١٩٢٣ لقي كتاب (النبي) الرواج العادي الذي يلقاه كتاب جيد . لكن منذ نهاية الستينات أصبح رواجه بين الشباب ملفتاً للنظر ، مما أثار الاهتمام به وركز الأضواء عليه . وامتد الاعجاب بالكتاب الى الكثير من حركات الشباب ، وأصبحت كلمات «المصطفى» شعارات تردد بكثير من الولاء .

واذا أخذنا في الاعتبار سقوط معظم «الأيديولوجيات» بسبب الهرم والعجز ، وحاجة الشباب الى المثل العليا والى المغزى والغذاء الروحي ، أمكن فهم لهفتهم على جبران ، الروحاني الطابع ، المثالي الاتجاه ، بلغته الشاعرية الايحائية ، وألفاظه الحكمية .

جبــران في سطــور

١٨٨٣ – ولادة جبران خليل جبران في «بشري» بشمال لبنان في السادس من كانون الأول (ديسمبر) .

١٨٩٤ – يهاجر مع أمه واخوته الى بوسطن في الولايات المتحدة .

١٨٩٧ – يعود الى بيروت ، يدرس الأدب العربي بمدرسة الحكمة .

١٩٠١ – جولة أوروبية تشمل اليونان وايطاليا ، في باريس يدرس الفن التشكيلي وخاصة التصوير .

١٩٠٣ – عودة الى بوسطن ووفاة والدته

١٩٠٨ – في باريس مرة ثانية . يتابع دراسة التصوير في أكاديمية جوليان . ويلتقي بأعلام الأدب والفن : رودان ـ ديبوستي ـ ميترلنخ ـ ادمون روستان .

١٩١٠ – يستقر نهائياً في نيويورك يمارس الكتابة والتصوير .

١٩١٤ – تأسيس «الرابطة القلمية» مع أمين الريحاني وميخائيل نعيمة .

١٩٣١ – وفاة جبران في العاشر من نيسان (أبريل) .

الأبنـــاء

ثم دنت منه امرأة تحمل طفلها على ذراعيها وقالت له : هات حدثنا عن الأولاد .

فقال .

إن أولادكم ليسوا أولاداً لكم .

إنهم أبناء وبنات الحياة المشتاقة الى نفسها ، بكم يأتون الى العالم ولكن ليس منكم .

ومع انهم يعيشون معكم فهم ليسوا ملكاً لكم .

انتم تستطيعون أن تمنحوهم محبتكم ، ولكنكم لا تقدرون ان تغرسوا فيهم بذور أفكاركم ، لأن لهم أفكاراً خاصة بهم .

وفي طاقتكم أن تصنعوا المساكن لأجسادهم .
ولكن نفوسهم لا تقطن في مساكنكم .

فهي تقطن في مسكن الغد ، الذي لا تستطيعون أن تزوروه حتى ولا في أحلامكم
وان لكم أن تجاهدوا لكي تصيروا مثلهم .
ولكنكم عبثاً تحاولون أن تجعلوهم مثلكم .
لأن الحياة لا ترجع الى الوراء ، ولا تلذ لها الاقامة في منزل الأمس .
أنتم الأقواس وأولادكم سهام حية قد رمت بها الحياة عن أقواسكم .
فان رامي السهام ينظر العلامة المنصوبة على طريق اللانهاية فيلويكم بقدرته لكي تكون سهامه سريعة بعيدة المدى .
لذلك فليكن التواؤكم بين يدي رامي السهام الحكيم لأجل المسرة والغبطة .
لأنه كما يحب السهم الذي يطير من قوسه ، هكذا يحب القوس التي تثبت بين يديه .

كيف صرت مجنوناً ؟

في قديم الأيام قبل ميلاد كثيرين من الآلهة نهضت من نوم عميق فوجدت أن جميع براقعي قد سُرقت ـ البراقع السبعة التي حكتُها وتقنعتُ بها في حيواتي السبع على الأرض ـ فركضت سافر الوجه في الشوارع المزدحمة صارخاً بالناس : «اللصوص ! اللصوص ! اللصوص الملاعين !» فضحك الرجال والنساء مني وهرب بعضهم الى بيوتهم خائفين مذعورين .

وعندما بلغت ساحة المدينة اذا بفتىً قد انتصب على أحد السطوح وصرخ قائلاً : «إنّ هذا الرجل مجنون أيها الناس !» وما رفعت نظري لأراه حتى قبّلت الشمس وجهي العاري لأول مرة . لأول مرة قبّلت الشمس وجهي العاري فالتهبت نفسي بمحبة الشمس ولم أعد بحاجة الى براقعي . وكأنما أنا في غيبوبة صرخت قائلاً : «مباركون مباركون أولئك اللصوص الذين سرقوا براقعي !» .

هكذا صرت مجنوناً ، ولكني قد وجدت بجنوني هذا ، الحرية والنجاة معاً : حرية الانفراد ، والنجاة من أن يدرك الناس كياني ، لأن الذين يدركون كياننا إنما يستعبدون بعض ما فينا .

ولكن لا أفخرنّ كثيراً بنجاتي . فان اللص وإن كان في غيابة السجن فهو في مأمن من أقرانه اللصوص !

Von den Kindern

Und ein Weib, das ein Kind an der Brust hielt, sagte: «Rede uns von den Kindern.»
Und er sprach also:

Eure Kinder sind nicht *eure* Kinder.
Es sind die Söhne und Töchter von des Lebens Verlangen nach sich selber.
Sie kommen durch euch, doch nicht *von* euch;
Und sind sie auch bei euch, so gehören sie euch doch nicht.
Ihr dürft ihnen eure Liebe geben, doch nicht eure Gedanken,
Denn sie haben ihre eignen Gedanken.
Ihr dürft ihren Leib behausen, doch nicht ihre Seele,
Denn ihre Seele wohnt im Hause von Morgen, das ihr nicht zu betreten vermöget, selbst nicht in euren Träumen.
Ihr dürft euch bestreben, ihnen gleich zu werden, doch suchet nicht, sie euch gleich zu machen.
Denn das Leben läuft nicht rückwärts, noch verweilet es beim Gestern.
Ihr seid die Bogen, von denen eure Kinder als lebende Pfeile entsandt werden.
Der Schütze sieht das Zeichen auf dem Pfade der Unendlichkeit, und Er biegt euch mit Seiner Macht, auf dass Seine Pfeile schnell und weit fliegen.
Möge das Biegen in des Schützen Hand euch zur Freude gereichen;
Denn gleich wie Er den fliegenden Pfeil liebet, so liebt Er auch den Bogen, der standhaft bleibt.

Wie ich zum Narren wurde

Du fragst mich, wie ich zum Narren wurde? Das geschah so: Eines Tages, lange bevor die vielen Götter geboren waren, erwachte ich aus einem tiefen Schlaf und gewahrte, dass meine Masken gestohlen worden waren – die sieben Masken, welche ich in sieben Leben verfertigt und getragen hatte. – Unmaskiert rannte ich durch die vollen Strassen und schrie: «Diebe, Diebe, die verdammten Diebe!»
Männer und Frauen lachten. Einige liefen aus Angst vor mir in ihre Häuser.
Als ich zum Marktplatz kam, rief ein Junge von einem Hausdach: «Er ist ein Narr!» Ich blickte empor, um ihn zu sehen: da küsste die Sonne erstmals mein blosses Antlitz. Zum ersten Mal küsste sie mein blosses Antlitz, und meine Seele entflammte in Liebe zu ihr, und ich wünschte mir keine Masken mehr. Wie in Trance rief ich: «Segen, Segen über die Diebe, die meine Masken gestohlen!»
So wurde ich zum Narren.
Und in meiner Narrheit fand ich Freiheit und Sicherheit: die Freiheit der Einsamkeit und die Sicherheit vor dem Verstandenwerden. Denn diejenigen, welche uns verstehen, versklaven etwas in uns.
Aber ich will nicht zu stolz sein auf meine Sicherheit. Denn auch ein Dieb ist im Kerker sicher vor einem anderen Dieb.

«Die vollkommene Welt»

Gott der verlorenen Seelen, der du verloren bist unter allen Göttern, höre mich!
Gnädiges Schicksal, das über uns irren, wandernden Seelen wacht, höre mich!
Ich lebe inmitten einer vollkommenen Welt, ich der Allerunvollkommenste.
Ich, ein menschliches Chaos, ein Nebel aus vertauschten Elementen, bewege mich zwischen vollendeten Welten – Menschen mit Recht und Ordnung, mit rechten Gedanken, mit geordneten Träumen, Wunschbildern, die allseits bekannt und aufgezeichnet sind.
Ihre Tugenden, o Gott, sind abgemessen, ihre Sünden abgewogen, und sogar jene zahllosen Dinge im Zwielicht zwischen Tugend und Sünde haben Rang und Ordnung.
Untadelige Gesetze schreiben vor, was bei Tag und Nacht zu tun ist:
Essen, trinken, schlafen, seine Blössen bedecken, und zur rechten Zeit müde zu sein.
Arbeiten, spielen, singen, tanzen, und still dazuliegen, wenn die Stunde schlägt.
Dieses denken, jenes fühlen, und mit denken und fühlen aufzuhören, wenn ein bestimmter Stern am Horizont erscheint.
Lächelnd einen Nachbarn auszurauben, huldvoll zu verschenken, von oben herab zu loben, vorsichtig zu tadeln, mit einem einzigen Wort eine Seele zu vernichten, mit einem Atemstoss einen Körper zu verbrennen, und nach des Tages Arbeit die Hände zu waschen.
Zu lieben, wie sich's gehört, auf vorgeschriebene Art Kurzweil zu treiben, die Götter gebührend zu verehren, die Teufel kunstvoll an der Nase zu führen – und wenn es sein muss, alles zu vergessen, wie wenn die Erinnerung gestorben wäre.
An einer Idee Gefallen zu finden, mit Bedacht zu meditieren, inniglich das Glück zu geniessen, vornehm zu leiden – und dann den Becher zu leeren, auf dass der morgige Tag ihn wieder fülle.
All diese Dinge, o Gott, werden mit Voraussicht geplant, zu ihrer Bestimmung in die Welt gesetzt, sorgsam gehegt, nach Regeln regiert, vom Verstand geführt und schliesslich, wie es vorgeschrieben ist, geschlachtet und begraben. Und sogar die stillen Gräber in der menschlichen Seele sind gekennzeichnet und gezählt.
Eine vollkommene Welt ist es, eine Welt vollendeter Vortrefflichkeit, eine Welt grenzenloser Wunder, die reifste Frucht in Gottes Garten, der Meister-Gedanke des Universums.
Aber warum, o Gott, muss ich darin leben, ich, ein Samenkorn unausgereifter Leidenschaft, ein irrer Sturm, der nicht nach Ost und nicht nach Westen bläst, ein verhehrter Überrest eines längst verbrannten Planeten?
O Gott der verlorenen Seelen, der du verloren bist unter allen Göttern, warum muss ich hier leben?

من الأدب العربي الحديث المترجم :

الطيب صالح عـرس الـزيـن

النيــل

تتابعت الأعوام ، عام يتلو عام ، ينتفخ صدر النيل ، كما يمتليء صدر الرجل بالغيظ ويسيل الماء على الضفتين ، فيغطي الأرض المزروعة حتى يصل الى حافة الصحراء عند أسفل البيوت. تنق الضفادع بالليل ، وتهب من الشمال ريح رطبة مغمسة بالندى تحصل رائحة هي مزيج من أريج زهر الطلع ورائحة الحطب المبتل ورائحة الأرض الخصبة الظمأى حين ترتوي بالماء ورائحة الأسماك الميتة التي يلقيها الموج على الرمل . وفي الليالي المقمرة حين يستدير وجه القمر ، يتحول الماء الى مرآة ضخمة مضيئة تتحرك فوق صفحتها ظلال النخل وأغصان الشجر . والماء يحمل الأصوات الى أبعاد كبيرة ، فاذا أقيم حفل عرس على بعد ميلين تُسمع زغاريته ، ودق طبوله وعزف طنابيره ومزاميره كأنه الى يمين دارك ، ويتنفس النيل الصعداء ، وتستيقظ ذات يوم فاذا صدر النيل قد هبط ، واذا الماء قد انحسر عن الجانبين ، يستقر في مجرى واحد كبير يمتد شرقاً وغرباً ، تطلع منه الشمس في الصباح وتغطس فيه عند المغيب . وتنظر فاذا أرض ممتدة ريانه ملساء ترك عليها الماء دروباً رشيقة مصقولة في هروبه الى مجراه الطبيعي . رائحة الأرض الآن تملأ أنفك فتذكرك برائحة النخل حين يتهيأ للقاح الأرض ساكنة مبتلة ، ولكنك تحس أن بطنها ينطوي على سر عظيم . كأنها امرأة عارمة الشهوة تستعد لملاقاة بعلها . الأرض ساكنة ولكن أحشاءها تضج بماء دافق ، هو ماء الحياة والخصب . الأرض مبتلة متوثبة ، تتهيأ للعطاء . ويطعن شيء حاداً أحشاء الأرض ، لحظة نشوة وألم وعطاء . وفي المكان الذي طعن في أحشاء الأرض ، تتدفق البذور . وكما يضم رحم الأنثى الجنين في حنان ودفء وحب ، كذلك ينطوي باطن الأرض على حب القمح والذرة واللوبيا وتتشقق الأرض عن نبات وثمر .

العــرس

وجاء الناس من بحري . وجاء الناس من قبلي

جاؤوا عبر النيل بالمراكب ، وجاؤوا من أطراف البلد ، بالخيول والحمير والسيارات ، فأنزلوهم زمراً زمراً ، في كل بيت طائفة .

زغرودة منفردة ، ثم مجموعة زغاريد ، ثم طبل وحيد يهمهم ، ثم طبول كثيرة لأصواتها أصداء ولوح الرجال بأيديهم وهزوا العصى والسيوف وأطلق العمدة من بندقيته خمس طلقات . وقالت آمنة لسعدية : «الأمة دى ان شاء الله تقدروا تكفوها» . ولم تقل سعدية شيئاً .

نحرت الابل ، وذبحت الثيران ، ووكئت قطعان من الضأن على جنوبها . كل أحد جاء أكل حتى شبع وشرب حتى ارتوى .

وكان الزين يبدو مثل الديك ، لا بل أجمل ، مثل الطاووس . ألبسوه قفطاناً من الحرير الأبيض ومنطقوه بحزام أخضر ، وعلى ذلك كله عباءة من المخمل الأزرق ، فضفاضة يملأها الهواء فكأنها شراع ، وعلى رأسه عمامة كبيرة تميل قليلاً الى الأمام ، وفي يده سوط طويل من جلد التمساح ، وفي اصبعه خاتم من الذهب ، يتوهج في ضوء الشمس نهاراً ويلمع تحت وهج المصابيح بالليل ، له فص من الياقوت ، في هيئة رأس الثعبان . كان منتشياً دون شرب من الضجة الكبيرة التي تضج حوله ، يبتسم ويضحك ، يدخل ويخرج بين الناس ، يهز السوط ويقفز في الهواء ، يربت على كتف هذا ، يجر هذا من يده ، ويحث هذا على الأكل ، ويحلف على هذا بالطلاق أن يشرب . وقال له محجوب : «دحين أصبحت بني آدم . حلفتك بالطلاق يا دوب أصبح ليها معنى» .

جاء تجار البلد وموظفوها ووجهاؤها وأعيانها . وحضر أيضاً الحلب المرابطون في الغابة .

جيء بأحسن المغنيات وأحسن الراقصات . ضاربات الدف وعازفي الطنابير . وأخذت فطومة ، وكانت أشهر مغنية غربي النيل . تشدو بصوتها المثير :

انطق يا لسان جيب المديح اقداح
الزين الظريف خلا البلد افراح

وجرجروا الزين وأدخلوه عنوة حلبة الرقص فهز بسوطه فوق المغنية ووضع على جبهتها ورقة جنيه . وتفجرت الزغاريد مثل الينابيع .

Tayyib Salih: Die Hochzeit des Zain

Der Nil

Die Jahre vergehen, eines löst das andere ab. Der Nil bläht sich auf wie ein Mann im Zorn. Das Wasser tritt über die Ufer und bedeckt das Fruchtland, bis es bei den tiefer gelegenen Häusern den Saum der Steppe erreicht. Nachts quaken die Frösche. Von Norden her wehen tausend frische Winde, gemischt mit Düften von Akazienblüten, von fruchtbarer, durchtränkter Erde, die lange trocken lag, von toten Fischen, die die Wellen auf den Sand spülen. In den hellen Vollmondnächten erscheint das Wasser als weite, leuchtende Fläche, die das Spiel der Palmen und Baumkronen spiegelt. Es trägt die Stimme bis in die weite Ferne. Bei einer Hochzeit sind die Jubeltriller, die Trommeln und der Schall der Lyren und Flöten noch über zwei Meilen hinweg wie aus nächster Nähe zu hören. Dann stösst der Nil einen tiefen Seufzer aus, und eines Morgens ist er wieder gefallen. Das Wasser hat sich zu beiden Seiten in ein weites Bett zurückgezogen, das den Horizont ausfüllt. Morgens steigt aus ihm die Sonne auf, abends taucht sie wieder hinein. Plötzlich erblickt man weit und breit durchtränktes, glattes Land, auf dem das Wasser feine, schimmernde Spuren hinterlassen hat, ehe es in sein natürliches Bett zurückfand. Bald füllt der Geruch der Erde die Sinne aus. Er erinnert an Palmen, die zur Befruchtung gereift sind. Die Erde ist ruhig und feucht, doch erscheint sie grossartig und geheimnisvoll, als sei sie eine Frau, die sich in heftigem Verlangen nach ihrem Gatten sehnt. Still liegt sie da, doch das Wasser, das Fruchtbarkeit und Leben bringt, erfüllt sie und regt sich in ihr. Sie ist durchtränkt, bald öffnet sie sich und bringt eigene Gaben hervor. Es trifft sie ein scharfer Gegenstand, in einem erregenden Augenblick voller Schmerz und Hingabe. Dort, wo sie getroffen wurde, senkt sich die Saat hinein. Und so warm und liebvoll wie eine Frau birgt die Erde Keime von Weizen, Hirse und Bohnen und bringt Pflanzen und Früchte hervor.

Die Hochzeit

Von Norden und von Süden, aus den entlegensten Gebieten kamen die Leute hierbei, mit Schiffen über den Nil, mit Pferden, Eseln und Autos. In Gruppen wurden sie untergebracht, jede in einem Haus für sich.

Ein einzelner Jubeltriller, dann eine ganze Kette. Eine Trommel erklang, und viele antworteten wie ein Echo. Die Männer reckten die Arme hoch und schüttelten ihre Stöcke und Schwerter in der Luft. Der Umda gab aus seinem Gewehr fünf Schüsse ab. Amna sagte zu Sa'diyya: «Hoffentlich könnt ihr all diese Leute beköstigen!» Sa'diyya erwiderte nichts.

Man schlachtete Kamele und Stiere, ganze Schafherden kamen unter das Messer. Jeder, der kam, ass und trank, bis er satt war.

Der Zain stolzierte wie ein Hahn, besser noch, wie ein Pfau daher. Sie hatten ihm ein Kleid aus weisser Seide angezogen und ihm einen grünen Gürtel umgelegt. Darüber trug er einen weiten Mantel aus blauem Samt, der sich im Wind wie ein Segel blähte. Auf seinem Kopf sass ein grosser Turban, der sich etwas nach vorne neigte. Er hielt eine lange Nilpferdpeitsche in der Hand. An einem Finger steckte ein goldener Ring, der im Sonnenlicht und im Schein der Lampen glitzerte und glänzte. Ein Saphir in Form eines Schlangenkopfes sass darauf. Ohne getrunken zu haben, war der Zain von dem grossen Lärm um ihn wie berauscht. Er lächelte, lachte, ging und sprang unter den Leuten umher und schüttelte seine Peitsche. Den einen schlug er auf die Schulter, den anderen fasste er bei der Hand; hier drängte er einen Gast zum Essen, dort beschwor er einen anderen, doch zu trinken. Mahajub sagte zu ihm: «Nun bist du endlich ein richtiger Mensch geworden. Ich schwöre dir, erst jetzt kann man es wirklich sagen!»

Die Kaufleute, Beamten und alle angesehenen Männer der Dorfes erschienen. Auch die Zigeuner, die draussen im Buschwald hausten, stellten sich ein.

Die besten Sängerinnen und Tänzerinnen wurden herbeigeholt, ebenso Trommlerinnen und Lyraspieler. Fattuma, die berühmteste Sängerin westlich des Nils, sang mit ihrer erregenden Stimme:

«Sing, meine Stimme, ein Lob ohne Ende!
Zain, der Schöne, bringt dem Land ein Freudenfest.»

Man zog den Zain herbei und drängte ihn mit Gewalt in den Kreis hinein. Er schüttelte seine Peitsche über der Sängerin und legte ihr einen Guinee-Schein auf die Stirn. Jubeltriller rauschten auf wie sprudelnde Quellen.

An diesem Tag kamen die Gegensätze zusammen. Die Mädchen der «Oase» sangen und tanzten vor den Augen des Imam. Im ersten Haus rezitierten die Scheichs den Koran, im zweiten tanzten und sangen die Mädchen, in einem anderen schlugen die Prophetensänger ihren Tambourin, und im nächsten betranken sich die jungen Männer. Es war, als vereinigten

اجتمعت النقائض تلك الأيام . جواري الواحة غنين ورقصن تحت سمع الامام وبصره . كان المشايخ يرتلون القرآن في بيت ، والجواري يرقصن ويغنين في بيت ، المداحون يقرعون الطار في بيت والشبان يسكرون في بيت . كان فرحاً كأنه مجموعة أفراح . وكانت أم الزين ترقص مع الراقصين ، وتنشد مع المنشدين . تقف هنيهة تستمع للقرآن ، ثم تهرول خارجة الى حيث يطهى الطعام ، تحث النساء على العمل . وتجري من مكان الى مكان وهي تنادي : «ابشروا بالخير . ابشروا بالخير» (...)

نقرت «الدلاليك» نقرات نشيطة متحفزة دقات الدليب . وغنت فطومة :

«التمر البيمرق بدري   سارق نومي شاغل فكري»

وقف الرجال في دائرة كبيرة ، تحيط بفتاة ترقص في الوسط ، ثوبها انحدر عن رأسها ، وصدرها بارز للأمام ، ونهداها نافران . ترقص كما تمشي الأوزة ، دراعاها الى جانبيها تحركهما في تناسق مع رأسها وصدرها ، ورجليها . ويصفق الرجال ويضربون الأرض بأرجلهم ، ويحمحمون بحلوقهم . وتضيق الدائرة على الفتاة ، فترمي شعرها الممشط المعطر على وجه أحدهم . ثم تتسع الدائرة وتتماوج الزغاريد ، ويشتد التصفيق ، ويقوى وقع الأرجل على الأرض ، ويخرج الغناء سلساً ، ملحناً من حلق فطومة :

«الزوال السكونة قشابى   طول الليل عليه بشابـــي»

وانتشى ابراهيم ود طه من الغناء ، فصاح :

«آه . قولي كمان الله يرضى عليك» .

رقصت عشمانة الطرشاء ، وصفق موسى الأعرج ولم تلبث دقات الدلاليك أن أبطأت وأصبح لها أزيز مكتوم . هذه نقرات الجابودي . وقويت حمحمة الرجال في حلوقهم . ودخلت سلامة حلبة الرقص صالت وجالت ، وهي تزهو وتختال مثل المهرة . كانت خير من يرقص الجابودي ، وكان لها معجبون كثيرون ترقبها عيونهم فتنفلت منها كالسمكة في الماء . كثفت حلقة الرقص ، واشتد التصفيق ، وهدرت أصوات الرجال ، ودخل الزين الحلبة ، دخل من تلقاء نفسه هذه المرة ، طويلاً فوق كتفيها ، وغمزته بعينها وكان الامام جالساً مع جماعة ، في ديوان حاج ابراهيم الذي يشرف على فناء الدار ، فحانت منه التفاتة ، ووقعت عينه على سلامة وهي منهمكة في رقصها . ورأى صدرها البارز ، ورأى كفلها الكبير حين تضرب برجلها يهتز ويترجرج .

وفجأة تنبه محجوب .
أين الزين ؟

كان مشغولاً كبقية عصابته ، بتنظيم الفرح ، فاختفى الزين عن عينه . سأل عنه كلا من الباقين ، فقالوا أن أحداً منهم لم يره منذ قرابة ساعتين . وقال عبد الحفيظ أنه يذكر أنه رآه آخر مرة يستمع للمداحين .

بدأوا يبحثون عنه ، دون أن يحس أحد ، مخافة أن يقلق الباقون . لم يجدوه مع الحشد المجتمع مع الامام في الديوان الكبير ، ولم يكن في حلقة المديح ، ولم يكن مع أي من جماعات الرقص المتناثرة في البيوت . دخلوا المطابخ حيث النسوة يزحفن أمام الأفران والقدور ، فلم يكن الزين هناك .

حينئذ أصابهم الذعر ، فان الزين قد يفعل أي شيء . قد ينسى أمر زواجه ، ويختفي كعادته .

وتفرقوا يبحثون عنه ، فلم يتركوا موضعاً ، بعضهم ضرب في الصحراء قبالة الحي ، وبعضهم ذهب ناحية الحقول ، حتى ضفة النيل . دخلوا البيوت بيتاً بيتاً . تفرسوا تحت جذع كل نخلة وكل شجرة لم يبق الا المسجد . لكن الزين لم يدخل المسجد في حياته ، كان الوقت أوائل الليل ، ليل كثيف مظلم . وكان المسجد ساكناً خاوياً ، قد تسرب الضوء من مصابيح العرس خلال نوافذه ، في خطوط مستطيلة من النور ، انعكس بعضها على السجاجيد وبعضها على السقف ، وبعضها على المحراب . وقفوا ينصتون فلم يسمعوا حساً ، إلا أصوات العرس تتناهى اليهم . ونادوا باسمه وبحثوا في أركان المسجد وفي ردهاته فلم يجدوا الزين .

وفقدوا الأمل . لا بد أنه هرب . لكن الى أين والبلد كلها مجتمعة عندهم .

وبغتة خطر خاطر في ذهن محجوب ، فصاح : «المقبرة ! » . لم يصدقوا . ماذا يفعل في المقبرة في ذلك الوقت من الليل ؟

لكن محجوب سار أمامهم فتبعوه .

ساروا صامتين وراء محجوب بين القبور ، تتناهى اليهم أصوات الغناء والزغاريد عالية واضحة ، ثم خافتة بعيدة . كان المكان بلقعاً ، الا من شجيرات السلّم والسيال التي تناثرت بين المقابر ، وامتلأت الثغرات بين فروعها بالظلام فبدت كأنها سفن في لجة . وفي الوسط بدا الضريح الكبير غامضاً مخيفاً . وفجأة وقف محجوب وقال لهم : «اسمعوا» لم يسمعوا شيئاً أول الأمر ، فأرهفوا آذانهم ، فاذا بنشيج خافت يتناهى اليهم .

سار محجوب ، وساروا وراءه ، حتى فوق شبح جاثم عند قبر الحنين . وقال محجوب : «الزين الجابك هنا شنو ؟» .

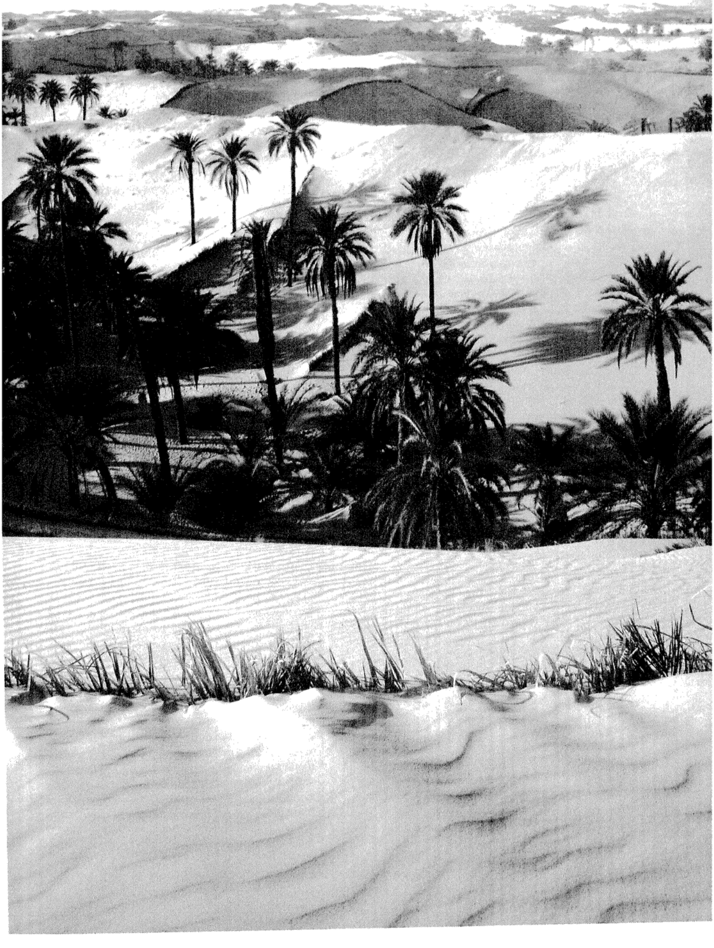
لم يرد ، ولكن بكاءه اشتد حتى أصبح شهيقاً حاداً .

وقفوا وقتاً يراقبونه في حيرة . ثم قال الزين في صوت متقطع ، يتخلله النحيب : «أبونا الحنين إن كان ما مات كان حضر العرس» .

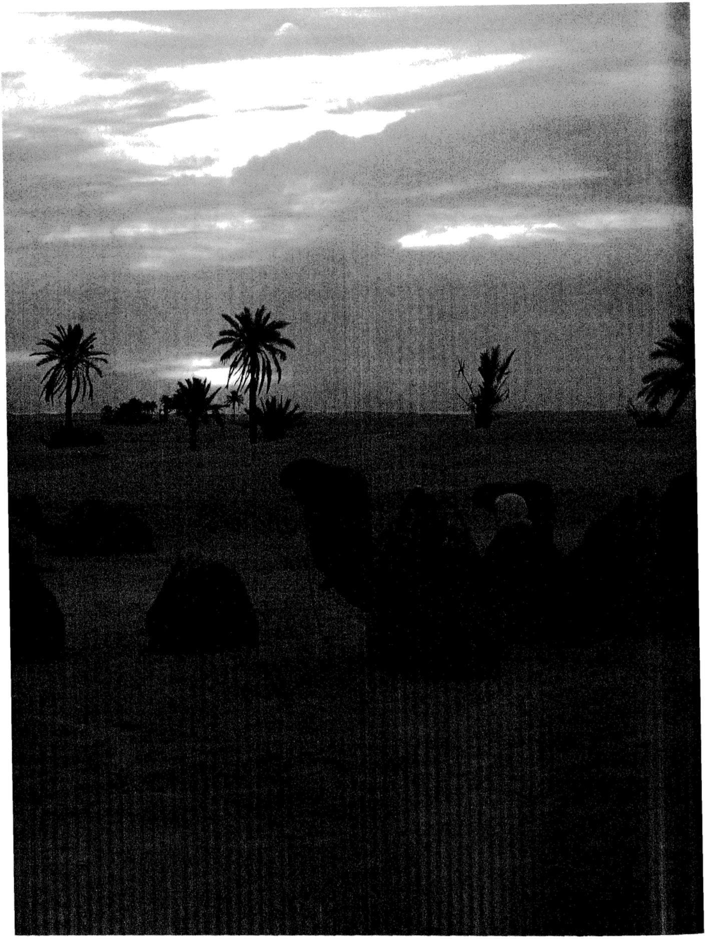
Gesang noch bei einer der Gruppen von Tänzern auf, die über die Häuser verstreut waren. Sie gingen in die Küchen, in denen die Frauen vor Öfen und Töpfen hockten, doch er war nicht dort.
Panik erfasste sie, der Zain war zu allem fähig. Er konnte auch seine Hochzeit vergessen und verschwinden, wie es seine Art war.
Sie trennten sich, um nach ihm zu suchen, und liessen keinen Platz aus. Die einen gingen in die Steppe vor der Siedlung hinaus, die anderen in Richtung der Felder bis zum Nil. Sie betraten jedes einzelne Haus, schauten unter jede Palme, unter jeden Baum. Es blieb nur die Moschee. Doch der Zain hatte die Moschee in seinem ganzen Leben nicht betreten. Die Nacht hatte begonnen, es herrschte dichte Finsternis. Die Moschee lag still und leer da, die Lichter der Hochzeit drangen in hellen, langgezogenen Streifen durch die Fenster und brachen sich auf den Teppichen, unter der Decke und in der Gebetsnische. Horchend blieben sie stehen, doch sie vernahmen keinen Laut, nur der Lärm der Hochzeit schallte herüber. Sie riefen seinen Namen, suchten in allen Winkeln und Räumen der Moschee, doch sie fanden ihn nicht. Da verloren sie die Hoffnung. Er musste fortgelaufen sein. Doch wohin? Die ganze Gegend war ja bei ihnen versammelt.
Plötzlich hatte Mahajub einen Einfall; er rief: «Der Friedhof!» Sie wollten es nicht glauben. Was sollte er zu dieser Zeit in der Nacht auf dem Friedhof tun? Doch Mahajub ging voran, sie folgten ihm.
Schweigend liefen sie hinter ihm zwischen den Gräbern entlang. Der Gesang und die Jubeltriller drangen zu ihnen, erst laut und deutlich, dann immer leiser und entfernter. Der Ort war öde, nur einige Akazienbäume standen zwischen den Gräbern verstreut. Zwischen ihren Zweigen war nur die Finsternis zu sehen, sie erschienen wie Schiffe auf dem Meeresgrund. In der Mitte erhob sich dunkel und unheimlich das grosse Kuppelgrab. Plötzlich blieb Mahajub stehen und sagte: «Horcht!» Zuerst hörten sie nichts, doch als sie aufmerksamer horchten, war plötzlich ein leises Schluchzen zu hören.
Mahajub ging weiter, gefolgt von den anderen, bis er zu einer Gestalt kam, die vor dem Grab des Hanin hockte. Da sagte er: «Zain! Warum bist du hier?»
Er gab keine Antwort, dass Weinen erhob sich zu heftigem Schluchzen.
Eine Weile schauten sie ihm hilflos zu. Der Zain sagte mühsam und schluchzend: «Lebte Vater Hanin noch, dann wäre er zur Hochzeit gekommen!»

sich verschiedene Feiern zu einem einzigen Fest. Die Mutter des Zain tanzte mit den Tänzern, sang mit den Sängern, blieb eine Weile stehen und hörte dem Koran zu, eilte dorthin, wo das Essen zubereitet wurde und ermunterte die Frauen zur Arbeit. Sie lief überall umher und rief dabei: «Freut euch! Freut euch!»
Die Männer bildeten einen grossen Kreis um ein tanzendes Mädchen. Der Tob war ihr vom Leib geglitten, sie hielt die Brust nach vorn gestreckt, ihr Busen trat hervor. Sie tanzte die Schritte einer Wildgans und bewegte die Arme zusammen mit dem Kopf, der Brust und den Füssen. Die Männern klatschten, stampften auf die Erde und summten dazu. Der Kreis wurde enger, die Tänzerin warf einem der Männer ihr fein geflochtenes, duftendes Haar über das Gesicht. Der Kreis weitete sich wieder, Jubeltriller klangen auf, das Klatschen und das Stampfen wurden heftiger.
Fattuma sang mit geschmeidiger Stimme:
«Er wohnt in Guschabi,
und in der Nacht halte ich Ausschau nach ihm.»
Ibrahim Wad Taha geriet in Rausch, er rief: «Ach, bitte, sing es noch einmal!»
Es tanzte selbst Aschmana die Taube, und Musa der Lahme klatschte. Bald wurden die Trommelschläge langsamer und gingen in ein gedämpftes Pochen über. Das war der Jabudi-Rhythmus. Die Männer summten lauter, und Salama trat in die Mitte. Mit stolzen Sprüngen zog sie wie eine junge Stute im Kreis umher. Sie war die beste Jabudi-Tänzerin und hatte viele Bewunderer. Die Augen folgten ihr, doch gewandt wie ein Fisch entglitt sie immer wieder den Blicken. Die Leute drängten sich im Kreis, das Klatschen wurde heftig, die Männer johlten. Der Zain trat in die Mitte, diesmal von selbst, er überragte Salama. Sie warf ihm langes, bis über die Schultern reichendes Haar entgegen und zwinkerte ihm zu. Der Imam sass gerade mit einigen Leuten in Hadsch Ibrahims Dewan, der auf den Hof hinausging. Einmal wandte er sich um, und sein Blick fiel auf Salama, die völlig in ihren Tanz versunken war. Er sah, wie ihre Brust hervortrat, wie ihr stattliches Gesäss bebte, wenn sie mit den Füssen aufstampfte.
Plötzlich stutzte Mahajub.
Wo war der Zain geblieben?
Um die anderen nicht zu beunruhigen, begannen sie, unauffällig nach ihm zu suchen. Bei der Menge, die sich mit dem Imam im grossen Dewan versammelt hatte, fanden sie ihn nicht, er hielt sich weder beim

Tayyib Salih, Die Hochzeit des Zain, Zweisprachige Reihe, Band 3. Übersetzt von Stefan Reichmuth. Herausgegeben von Nagi Naguib mit Genehmigung des Verlages Edition Orient, Berlin.



الضوء والظلال .



قافلة ، عند الغروب . صور الصفحات ٦٠ و ٦١ مأخوذة عن المجلد المصور التي أصدرته دار نشر بروكمان تحت عنوان «شمال افريقيا» ، ميونيخ ١٩٨٣ .

ناجي نجيـب

الهوية الذاتية في المجتمع التقليدي وبعد «الهجرة الى الشمال»

الحياة نوع من المهرجـــان

القصة التي راودت مخيلة **الطيب صالح** قبل أن يفكر في احتراف الأدب أو قبل أن يمتهن الكتابة هي **عرس الزين** ويقول الطيب صالح في هذا الصدد :

«كنت أريد أن أكتب بغرض الاحتفال بمجتمع أنا عهدته وأحببته . كنت أريد أن أرد له الجميل بأن أحتفي به في قصة . والقصة كلها قائمة في الواقع على أساس ايجابي كامل مع أن الشخصية الأساسية تبدو وكأن ايجابياتها محدودة ثم تتفجر .

أعتقد أنني منذ البداية كان اتجاهي أن اختار عمداً شخصية تبدو وكأنها لا تستطيع القيام بدورها كما يبدو وفي نهاية العمل أحاول أن أخلق لها هذا الدور . . .

إن مادة الرواية وشخصياتها ساعدتني على ايجاد هذا الاحتفاء بمجتمع أعرفه وعشت فيه والشخصيات فيه هي أهلي كما عرفتهم الى حد كبير . بيد أن في العمل طبعاً عنصر الفن المتعمد ، أي الدفع بالشخصية والى أقصى مدى ممكن ، الى أقصى حدود تحملها .»

الحيـــاة في كون فقد التناسق

أما في **موسم الهجرة الى الشمال** فقد اختط الطيب صالح لنفسه منهجاً آخر ، أراد ـ كما يقول ـ أن «يقلب» شخصية الزين وأن يبرز الوجه الآخر للعملة . فالزين «معطاء» فياض ، غامر في حبه ، «يعطي ولا يطلب» ، و«البلد يلتف حوله» دون عناء على اختلاف المشارب والأهواء . فاذا كان الزين هو «القلب» فمصطفى سعيد ، بطل «موسم الهجرة»، هو «العقل» الذي يعبر عن انهيار «التناسق في الكون» أو عن اهتزاز العالم الذي ينبع منه . خرج مصطفى سعيد من عالم القرية الى عالم الحضارة الغربية ، هو «ابن البلد» ولكنه عاد اليها بتكوين جديد . ربما عاد اليها كمستعمر . . . ونظر إليها كشيء وهمي أيضاً» كما ينظر الغرب الى أهل الشرق .

ويوضح الطيب صالح مقصده فيقول : «هذا الانسان مصطفى سعيد يحمل في نفسه مؤثرات البيئة وتاريخها وحتى أصوله وذكرياته القديمة تنتهي إليها وتربطه بها . ولكنه قطع مرحلة هامة . . . هجرة روحية طويلة . . . ولما عاد . . . كان مختلفاً . وحاول أن يرتبط بالبيئة مرة أخرى وأعتقد أنه فشل . وربما كان اختفاؤه (في نهاية القصة) يعني أنه يجب أن ينشأ جيل آخر من نوع آخر . اختفاؤه هو نوع من الطاقة . لقد فجر طاقة لا بد أنها موجودة . . . لا بد أن تكون موجودة في شكل آخر . . . وأعتقد الآن أني في بحثي في الرواية الأخيرة يمكن أن يظهر شيء من هذا القبيل . . . لا أعلم كيف . . . الآن . ولكن قد يظهر شيء» .

والقصة الأخيرة أو الحلقة الثالثة في هذه القصة الطويلة التي يشير إليها الطيب صالح في حديثه هي روايته «بندر شاه» ، ومن خلالها يحاول أن يستعيد التوازن المفقود .

وفي التالي نقتصر الحديث عن الحلقة الأولى والثانية من هذه القصة الطويلة المستمرة التي هي من جانب أو آخر قصة العالم الثالث والعالم العربي والافريقي الذي دخله الغرب غازياً بمدنيته الجديدة . فالأسئلة التي يطرحها الطيب صالح هي نتيجة لهذا الاحتكاك الحضاري ، بل إن بواعثه على الاحتفال بمجتمعه الأصلي في «عرس الزين» هي من نتاج تغربه عن هذا المجتمع . ومن الصعب أن نتخيله محتفلاً بمجتمعه الأول وهو يعيش في قلبه ، متدثـراً به ، مستمداً كيانه منه . في هذه الحالة نظنه يعيش في مجتمعه وكفى ، لا يسأل على الأقل : من أنا ؟ فليست هناك قضية تدعوه الى هذا التساؤل .

وقد ندرك أولاً مغزى «عرس الزين» حين نتأملها في ضوء «موسم الهجرة» ، فقد تحولت «الأنا» أو «الشخصية الذاتية» الى قضية ومعضلة ، وينعكس ذلك على الصيغة الروائيه . فمن الرواية الأولى الى الثانية ينتقل الطيب صالح من ضمير الغائب الى ضمير المتكلم ، ويعود في «بندرشاه» الى ضمير الغائب .

وتضم هذه الروايات شخصيات محورية ذات ملامح بارزة ومميزة ، ولكن هذه الشخصيات هي أيضاً **أوعية** أو **حيل فنية** يصطنعها الكاتب ويضخمها ويحملها أقصى ما تحتمل ، يحملها ملامح شبه أسطورية . هي بتعبير بسيط **شخوص فنية راديكالية .**

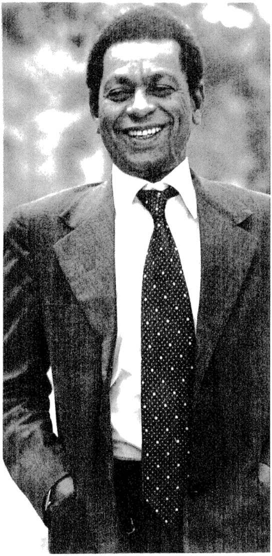
فمسلسل الطيب صالح الروائي لا يعالج في النهاية مصائراً فردية بقدر ما يناقش قضايا شاملة لها شروطها التاريخية والبيئة والنفسية . ويصطنع لهذا الغرض شخوصاً فنية محورية . ودون أن ندرك ذلك ، لن نذهب بعيداً في فهمنا لهذه الروايات .

من وجهته يعبر المؤلف عن ذلك ، فيقول : «أظن أنني أحاول أن أعبر عن آراء ، مهما تكن في قالب فني متعمد . وشخصيات هذه القصص لا صلة لها بالواقع ، إلا بقدر ما يكون الفن مشابها للواقع».

وشروط الكتابة ، أي الشروط التي نشأت من خلالها «عرس الزين» و«موسم الهجرة» هي الغربة والخروج من السودان . وهو ما يعنيه الطيب صالح حين يقول :
«خرجت من السودان صدفة ، وكانت في نفسي أشياء لم أفهمها سوى انني منتم الى بلد اسمه السودان . الغربة تجعل الانسان يتلقى أفكاراً جديدة فيعيد النظر. علاقتي الآن بالسودان علاقة انتماء داخلي عميق مع شيء من العاطفة ، لكنني أستطيع أن أضع السودان الى جانب أية بلاد أخرى وأقارن بينهما.
الحقيقة الثانية ، في الفترة التي غبت فيها عن السودان أصبحت كاتباً . وعلاقة الكاتب ببلده علاقة تقوم على الحب المسرف والضيق المسرف . . .» .

«الزيـــن داير يعرس»

في نهاية «عرس الزين» في **الليلة الكبيرة** ، في حفل العرس ، حين جاء الناس «من بحري ومن قبلي» عبر النيل بالمراكب ، ومن أطراف البلد بالخيول والحمير والسيارات ، وأقبل التجار والوجهاء والأعيان ، والعرب والحلب . . ., ونحرت الابل ، وذبحت الثيران وقطعان الضأن ، لاطعام هذا الحشد العظيم ، وانطلقت الزغاريد ورقصت الجواري وغنت المغنيات «واختلطت أصوات الراقصين وضربات الدلاليك بدقات الطار ونشيد المداحين» ، حين «اجتمعت النقائض» في هذا الفرح الكبير ، وعقد الامام «للزين» على «نعمة» بنت الحاج ابراهيم ، يقول «محجوب» «للزين» معبراً بلغة مجتمع «أهل البلد» عن الانقلاب الذي يعنيه هذا الحدث في مسار حياته وشخصيته :
«دحين أصبحت بني آدم ، حلفتك بالطلاق يا دوب . أصبح ليها معنى (ومعنى «دحين» : الآن ، و«يا دوب» : في هذه اللحظة ، أولاً)



الطيب صالح .

اي قد أصبحت الآن أولاً انساناً . قد انتظمت حياتك الآن وصرت عضواً في مجتمع البلد . هذه هي «الشخصية» التي يكتسبها الزين في نهاية المطاف ، وهذه هي «الشخصية» البديهية التي يقرها هذا المجتمع الريفي التقليدي في شمال السودان . ومن يخرج عن هذا النموذج ، فهو إما منحرف أو شاذ ، لا أكثر ولا أقل .

وتبدأ القصة بذلك الخبر الغريب المثير ، وهو أن الزين «داير يعرس» أي سيتزوج ، والأغرب أنه سيتزوج نعمة الجميلة الوقورة ، سيتزوج فتاة نبيلة «محور شخصيتها الشعور بالمسؤولية» . ومن خلال وقع هذا الخبر المثير على أهل البلد تسترجع القصة على مراحل حياة الزين . تسترجع الماضي كحاضر . وتتجلى فنية القصة في أننا نعيش «طبقات» حياة الزين كحاضر في نفس الوقت . فحياة الزين لا تخضع لمفهوم التتابع الزمني أو لمفهوم النمو والتطور . ومجتمع الأعراف التقليدية لا يعرف هذه المفاهيم ولا يهتم بالتواريخ .

القديس المعوق

يذكرنا مسار حياة الزين من ميلاده حتى زواجه بمسار حياة ولي من أولياء الله . الذي يعوق مولد هذا الولي أو القديس هو الزواج من فتاة لا تعرف العبث والجموح ، وإنما كيانها العقل والتدبير والمسؤولية . بمعنى أن الزواج من «نعمة» يفسد على الزين هذا الطريق ، ويعود به الى ركب الحياة المنتظمة بين الناس . فلنتأمل أولاً مسار الزين حتى «عرسه» .

يولد الزين بلا أب ، ولا يرى الدنيا باكياً كغيره من الأطفال : «يولد الأطفال فيستقبلون الحياة بالصريخ ، هذا هو المعروف ولكن يروى أن الزين ، والعهدة على أمه والنساء اللواتي حضرن ولادتها ، أول ما مس الأرض ، انفجر ضاحكاً . وظل هكذا طول حياته . . .» .

ونصادف هذا العنصر القصصي الدالّ (الموتيف) على هذا النحو أو نحو مشابه في الأساطير الشعبية وتراجم القديسين («فالقديس» يولد ضاحكاً أو متحدثاً أو يعدو حال ولادته أو يتعبد وهو رضيع (وهو ما يروى عن السيد البدوي وعن القديس أنطونيوس . . . وغيرهما).

وللزين في طفولته صلة خفية بعالم الأرواح الهائمة والجن . وتروي أمه «أن فمه كان مليئاً بأسنان بيضاء كاللؤلؤ . ولما كان في السادسة ذهبت به يوماً لزيارة قريبات لها فمرّا عند مغيب الشمس على خرابة يشاع أنها مسكونة . وفجأة تسمر الزين مكانه وأخذ يرتجف كمن به حمى ، ثم صرخ . وبعدها لزم الفراش أياماً . ولما قام من مرضه كانت أسنانه جميعاً قد سقطت إلا واحدة في فكه الأعلى ، وأخرى في فكه الأسفل .» .

والزين بلا عمر محدد ، ملامحه تخرج به عن المألوف والمعتاد وتدخله في عداد الشواذ وناقصي الخلقة (وهذه من معالم أولياء الله عند الناس) فالصدر مجوف ، والظهر محدودب قليلاً ، وهو بلا شعر ، بلا حواجب ولا أجفان رغم أنه قد بلغ مبلغ الرجال ، وتبدو عيناه في محجريهما غائرتين مثل كهفين في وجهه» .

وهو نهم أكول لا يعرف الشبع والرواء (كما يروى عن الدراويش وأولياء الله ، وعن السيد البدوي بوجه خاص) والقدرة على التهام كمّ خارق من الطعام هي في المعتقد الشعبي في الشرق والغرب مظهر من مظاهر البطولة و«الفتوة» .

وتروى عن نهم الزين وجوعه الذي لا ينطفىء الروايات . ففي «الأعراس حين تأتي سفر الطعام ويتحلق الناس حلقات يأكلون ، يتحاشى كل فريق أن يجلس الزين معهم ، إذ أنه حينئذ يأتي في لمح البصر على كل ما في الآنية ، ولا يترك أكلاً لآكل» .

وكل ذي عاهة جبار ، كما يقول المثل الشعبي . ففي هذا الجسم النحيل قوة جبارة تفوق طاقة البشر : «أهل البلد جميعاً يعرفون هذه القوة الرهيبة ويهابونها ، وأهل الزين يبذلون جهدهم حتى لا يستعملها الزين ضد أحد . . .» ويروي الناس عن هذه القوة الأساطير ، فالزين ـ هذا المخلوق «الهبيل الغشيم» ـ هو أيضاً من صنع أوهام الناس وعشقهم الغرائب والعجائب :

«انهم يرتعدون روعاً كلما ذكروا أن الزين أمسك مرة بقرني ثور جامح استفزه في الحقل ، أمسك به من قرنيه ورفعه عن الأرض كأنه حزمة قش وطرح به ثم ألقاه أرضاً مهشم العظام ، وكيف أنه مرة في فورة من فورات حماسه قلع شجرة سنط من جذورها وكأنها عود ذرة . . .»

لا ينتظم «الزين» في فرق وأحزاب هذا البلد ، وإنما يكون «فريقاً وحده» كما تقول القصة ، ويعيش «كروح قلق ليس له مستقر» . يعيش على الدوام عاشقاً مولها ، يعشق أجمل الفتيات ، ويعلن عشقه على الملأ . وينتقل من قصة حب الى قصة حب ، ولكن

ما من أحد يأخذه مأخذ الجد ، وانما تستخدمه الأمهات كبوق يعلن عن الجمال وينبه الفتيان الراغبين في الزواج الى الفتيات . فالزين من جانب يعيش في قلب هذا المجتمع الصغير كشيء نادر جذاب أو شاذ له وظائفه ، ومن جانب آخر يعيش على هامشه شارداً أو مع رفاقه المهمشين .

- مع موسى الأعرج الذي قضى حياته «رقيقاً» ثم طرد وهو شيخ بعد موت «مولاه» ، وحكم عليه أن يعيش بلا مأوى «كما تعيش بعض الكلاب العجزة الضالة» .

- ومع «بخيت» المشلول و«عشمانة الطرشاء» التي تخاف الناس «كأنهم وحوش مفترسة» ، ولكنها تأنس للزين ، وتضحك لرؤيته «ضحكتها البكماء المحزنة التي تشبه صياح الدجاج» .

والزين يرعى هؤلاء «المهمشين» الذين يعتبرهم أهل البلد من «الشواذ» . وبالتدريج يحمل الزين في أعين الناس ملامح القديسين :

«يرى أهل البلد هذه الأعمال من الزين فيزداد عجبهم . لعله بني الله الخضر ، لعله ملاك أنزله الله في هيكل آدمي زرى ليذكر عباده أن القلب الكبير قد يخفق حتى في الصدر المجوف والسمت المضحك كصدر الزين وسمته . وبعضهم يقول : «يضع سره في أضعف خلقه» .

على أن الذي يقوي هذا الاعتقاد ويروج له هو صداقة الزين «للحنين» . و«الحنين» و«لي من أولياء الله الصالحين» ، لا يخالط الناس ، وانما يعيش ناسكاً متعبداً ، «يقيم في البلد ستة أشهر في صلاة وصوم ، ثم يحمل إبريقه ومصلاته ويضرب في الصحراء ، ويغيب ستة أشهر ، ثم يعود ، ولا يدري أحد أين ذهب ، ولكن الناس يتناقلون قصصاً غريبة عنه . . ولا أحد يدري ماذا يأكل وماذا يشرب ، فهو لا يحمل زاداً في أسفاره الطويلة» .

والقصص التي يتداولها أهل البلد عنه هي من باب الخوارق التي تروى عن الأولياء والقديسيين . ولكن ما يثير العجب هو الصداقة التي تربط «الحنين» بالزين ، فهو الشخص الوحيد في البلد الذي يأنس اليه ويهش له ويتحدث معه :

«كان اذا قابله في الطريق عانقه وقبله على رأسه ، وكان يناديه «المبروك» . . . ولم يكن الحنين يأكل طعاماً في بيت أحد إلا دار أهل الزين، يسوقه الزين معه الى أمه ويأمرها بصنع الغذاء أو الشاي أو القهوة . ويظل الزين والحنين ساعات في ضحك وكلام» .

ويحاول أهل البلد أن يعرفوا من الزين سر الصداقة التي بينه وبين الحنين فلا يزيد على قوله : «الحنين رجل مبروك» وحتى إمام المسجد الذي يزدري الزين يحس نحوه أيضاً بشيء من الرهبة لصداقته بالحنين : «الزين أثير عند الحنين ، والحنين ولي صالح وهو لا يصادق أحداً الا اذا أحس فيه قبساً من نور . . .» .

وللحنين كرمات ، فقد بارك ذات ليلة قبيل صلاة العشاء بعض رجال البلد ، وبعد ذلك توالت الخوارق . وحل الرخاء وقررت الحكومة على غير سبب أن تبني في هذا البلد المغمور مستشفى كبيراً . . . ومدرسة ثانوية ومدرسة للزراعة . . .» هكذا يعيش الناس الأحداث ، فالجميع يرددون : «معجزة يا زول ، ما في أدنى شك» .

على أن المعجزة الكبرى هي نبوءة الحنين للزين : «باكر تعرس أحسن بت في البلد دي» .

يدهش «محجوب» حين يسمع هذه العبارة ، ويتساءل في استنكار : من هي التي ترضى بهذا «البهيم» ؟ وحين تتم النبوءة وترضى «نعمة» - أجمل فتيات القرية وأكثرهن حكمة - بالزين ، يقول له محجوب في عرسه :

«دحين أصبحت بني آدم . حلفتك بالطلاق يا دوب . أصبح ليها معنى» .

لم يعد الزين من «الشواذ» وإنما أصبح من «أهل البلد» ، أصبح عضواً في هذا المجتمع الذي يعيش في أعرافه المتوارثة . هذه هي «الشخصية» أو «الهوية» الذاتية التي يعرفها هذا المجتمع التقليدي ، وهي شيء بديهي عفوي وما يخرج عنه هو من باب الانحراف أو الشذوذ . لا تحتاج هذه «الهوية» الى ايضاح وليست موضع تساؤل أو تأمل . وحين تبرز الحاجة الى تأمل «الهوية» الذاتية فهذا يعني أنها قد فقدت بديهيتها ووضوحها ، وأصبحت مشكلة . وهذا يوضح اختلاف الصيغة القصصية بين «عرس الزين» و«موسم الهجرة الى الشمال» .

وزواج الزين من نعمة ذو وجهين ، فهو كسب وخسران ، فمجتمع البلد يكسب «مواطناً» ويخسر وليا من أولياء الله ، ولا غرابة أن نرى الزين في ليلة عرسه باكياً على قبر «الحنين» وكأنه يبكي ما ضاع منه أو يودع هذا الطريق .

اللقـــاء الحضاري الاستعماري والهوية الذاتية

الراوي

الراوي الذي يتحدث في مطلع «موسم الهجرة» عائد من رحلة الشمال . بعد سبع سنوات قضاها في التعليم في أوروبا عاد الى قريته «عند منحنى الليل» ، عاش هذه السنوات في الغربة يحن إليها ، وما أن يعود حتى يحس بالدفء والطمأنينة «كما لو كان مقروراً قد طلعت عليه الشمس» . ما أن ينظر صباح عودته خلال النافذة الى النخلة القائمة في فناء الدار ، حتى يحس أن الحياة لا تزال بخير :

«أنظر الى جذعها القوي المعتدل ، والى عروقها الضاربة في الأرض والى الجريد الأخضر المنهول فوق هامتها فأحس بالطمأنينة . أحس أنني لست ريشه في مهب الريح ، ولكني مثل تلك النخلة ، مخلوق له أصل ، له جذور له هدف .»

فهو عائد بشعور سوي عن الشمال والجنوب . يقول عن الأوروبيين مبدداً الأوهام أو الأخيلة الغريبة التي تعلق بأذهان عشيرته عن هذا العالم البعيد الغامض :

هم «مثلنا تماماً . يولدون ويموتون ، وفي الرحلة من المهد الى اللحد يحلمون أحلاماً بعضها يصدق وبعضها يخيب . يخافون من المجهول ، وينشدون الحب ، ويبحثون عن الطمأنينة في الزوج والولد . فيهم أقوياء ، وبينهم مستضعفون ، بعضهم أعطته الحياة أكثر مما يستحق ، وبعضهم حرمته الحياة . لكن الفروق تضيق . .»

وما أن يعود حتى ينغمس في حياة الناس ، يقطع البلد طولاً وعرضاً معزياً ومهنئاً . . . يعود بقلب متفائل ، يتطلع الى الحياة والعطاء والحب ، ويحس أنه «مهم» و«مستمر» و«متكامل» ، ويحدث نفسه : «لا . . .لست أنا **الحجر يلقى في الماء ، لكنني البذرة تبذر في الحقل**».

هذه صورة طوباوية أو مثالية للعائد من رحلة «الشمال» الى قريته في «الجنوب» على ضفاف النيل . فهو عائد ـ كما يبدو ـ دون ندوب ودون شقاق مع نفسه ليواصل حياته السابقة . ليس هناك انقطاع ما بين «هويته» قبل الرحلة وبعد الرحلة . هذا الراوي ـ كما تصوره القصة في البداية ـ هو الوجه المقابل لبطل القصة مصطفى سعيد : هذه الشخصية الغامضة «العاصفة» . ولكن على الرغم من اختلافهما الشديد ، فهناك صلات خفية تربطها وأشياء مشتركة تجمعهما ، وبالتدريج نتبين أن **الراوي** هو امتداد آخر أو مغاير لمصطفى سعيد ، بل إنه الوريث الشرعي لتلك التركة الصعبة التي خلفها مصطفى سعيد بعد اختفائه من مسرح الأحداث . ولكنها تركة متشعبة ثقيلة بعيدة الأغوار يواجهها الراوي بمنطق الاعتدال ويفشل ، وفي النهاية نراه حائراً مسلوب القوى ، على وشك أنينهار تحت ركامها . ويبدو وكأن هذا الراوي يحتاج الى هذه «الأسطورة» أو الى هذا العملاق الغازي لبلاد الشمال ، هذا «الاله الأسود» ، عطيل العربي الافريقي ، الذي يجسمه مصطفى سعيد ، كي يواجه نفسه . فهو أيضاً في الأعماق دون اتساق ويعيش بلا ائتلاف .

يحاول الراوي أن يتحرى قصة مصطفى سعيد ، مؤملاً ـ ربما دون أن يدري ـ التعرف من خلالها على هويته الذاتية . وفي النهاية ، عندما تكتمل حلقات القصة ، وتجبره أحداثها المأساوية على مواجهة نفسه ، عندما يتكشف له أنه ـ على غير وعي منه ـ أحد أطرافها ، نسمعه يحدث نفسه في قمة احساسه بالفشل والسقوط : «انني أبتدىء من حيث انتهى مصطفى ، إلا أنه على الأقل قد اختار وأنا لم أختر شيئاً . . عالمي كان عريضاً في الخارج ، الآن قد تقلص وارتد على أعقابه حتى صرت العالم أنا ولا عالم غيري . أين الجذور الضاربة في القدم ؟ ماذا حدث للقافلة والقبيلة ؟ أين راحت زغاريد عشرات الأعراس وفيضانات النيل وهبوب الريح صيفاً وشتاء من الشمال والجنوب ؟»

إذا كان مصطفى سعيد قد رحل الى الشمال يحمل الكثير من الأوهام عن الغرب ، فالراوي ضحية الأوهام التي عاش فيها وما زال يعيش في الجنوب . وهناك أيضاً صلة وثيقة بين أوهام الشمال وأوهام الجنوب .

من هو مصطفى سعيد ؟

حياة مصطفى سعيد حياة مفككة بها الكثير من الغوامض والثغرات ، وليست قصة متكاملة ، وإنما هي شذرات وقصاصات ، ومسودات ومذكرات لم تكتمل ، وأساطير وروايات .

أول ما نعرفه عن مصطفى سعيد أنه ليس من «أهل البلد» ، فهو غريب نزل القرية منذ خمسة أعوام ، اشترى مزرعة ،

وبنى بيتاً وتزوج ، وعاش بين أهل القرية في هدوء ، يرعى الأعراف ويحضر الصلوات بانتظام . ومع ذلك فأهل القرية لا يعرفون عنه الكثير .

وكما جاء مصطفى سعيد ذهب بلا أثر . ففي أحد أيام الصيف والقيظ لم يعد من حقله مع مغيب الشمس ، انتظرته زوجته دون جدوى . واندفعت «البلد كلها على الشاطيء تبحث عنه ، ولكن بلا جدوى . لم يعثروا له على جثة ، واستقر الرأي أنه لا بد قد مات غرقاً ، وان جثمانه قد استقر في بطن التماسيح التي يغص بها الماء في تلك المنطقة .»

قد يبدو أن مصطفى سعيد قد اختفى بلا أثر ، ولكننا نتبين في النهاية أنه قد خلف آثاراً بعيدة المدى ، بل إنه قد فجر الهوية التقليدية البديهية وهز مسار الحياة المتوارثة في ذلك المجتمع التقليدي .

ولكن من هو مصطفى سعيد ؟

هو من مواليد الخرطوم في ١٦ أغسطس عام ١٨٩٨ ، أو قل أنه وليد حقبة جديدة ووليد الصدام الحضاري بين الموروث والجديد . فقد ولد مع بداية استقرار الاستعمار الانجليزي في السودان ، ولد ليرى «المفتش الانجليزي» يسكن في قصر عريض ويتصرف «كالآلهة»

وهو مخلوق بلا أب ، فقد أباه قبل أن يولد ببضعة شهور . ومن البداية هو انسان غريب المشاعر ، لا يعرف العواطف ، لا يتأثر بشيء ، لا يبكي ولا يفرح . يرى كل شيء من خلال العقل ، لا يرى الآخرين كذوات وأنداد ، وإنما كأغراض ومطايا ، وهو دائماً مشغول بنفسه أكثر من انشغاله بمن حوله ، لا يعرف العفوية والانطلاق في عواطفه ، وإنما هو على الدوام ينظر الى نفسه من خلال وعيه المتيقظ ، هذا الوعي الذي لا ينطفيء يحول بينه وبين القدرة على الاستمتاع . هو من البداية بلا جذور ، بلا ماض يقيده ، والحياة أمامه أشبه بقلاع عليه أن يغزوها ويقهرها .

ويشق مصطفى سعيد طريقه بهذا العقل الفذ وذلك الشعور البارد من الخرطوم الى القاهرة الى انجلترا . يرى حياته كرحلة مستمرة الى القمة ، يخرج من قريته وعالمه المستعمر غازياً متحدياً ، كما جاء الاستعمار الى بلاده غازياً متسلطاً .

وبهذا الشعور الآحادي المرضي يغزو الشمال :

«أنا جنوب يحن الى الشمال والصقيع . . .» أنا «صحراء الظمأ ، متاهة الرغائب الجنونية» انه يعيش كنبي ودجال من الجنوب ، سلاحه العقل والجنس ، ولكنه عاجز عن المتعة : «أقرأ الشعر ، وأتحدث في الدين والفلسفة ، وأنقد الرسم ، وأقول كلاماً عن روحانيات الشرق . أفعل كل شيء حتى أدخل المرأة في فراشي . ثم أسير الى صيد آخر . لم يكن في نفسي قطرة من المرح . . .»

في انجلترا يلتقي بنساء وفتيات يحملن حنيناً دفيناً الى دفء الجنوب وأسراره . ثلاث منهن ينتحرن ، أما الرابعة «جين مورس» فهو يتزوجها ويقتلها في غمرة من جنون اللذة المرضية . أو قل أنها تنتهك انسانيته وتتحداه كي يقتلها . فالعلاقة بينهما من البداية علاقة غير سوية ، تمتزج فيها الكثير من العواطف المتضاربة .

وحين يراجع مصطفى سعيد نفسه ، يعبر عن فشله ، وربما عن «اشكالاته الأساسية» ، إذ يقول :

«لم تكن كراهية . كان حباً عجز أن يعبر عن نفسه . أحببتها بطريقة معوجة . وهي أيضاً» .

ويعود بعد سبع سنوات قضاها في السجن الى السودان والى تلك القرية النائية على شاطيء النيل . يعمل ويتزوج وينجب ولدين ويختفي . وهنا يبدأ الفصل الأخير المروع من القصة .

تُزوّج «حسنة بنت محمود» ، أرملة مصطفى سعيد ، دون ارادتها ، الى «ود الريس» ، وهو عجوز كريه،نهمه الى الجنس والنساء لا حد له،على الرغم من أعوامه السبعين . وحين تعجز «حسنة» عن دفع هذا الامتهان عنها تقتله وتقتل نفسها . الشخص الوحيد الذي كان يستطيع أن ينقذ «حسنة» ويحول دون هذا المصير هو الراوي . فقد جعله مصطفى سعيد وصياً على ولديه وأسرته وأسراره ، ولكنه فر من المواجهة . أحس الخطر وترك الأمور تجري مجراها .

وهكذا نتبين من خلال هذا الحدث المروع كيف أن مصطفى سعيد لم يذهب بلا أثر وكيف أن الهوية التقليدية البديهية المتوارثة قد تصدعت ، وانه لا عودة الى ما كان . أصبح من الوهم أن نرى الهوية الذاتية في ضوء التقسيمات القديمة القاطعة : «الشمال» و«الجنوب» أو «الغرب» و«الشرق» .

اردموته هللر

فن البعد الثالث

تماثيل بابلو بيكاسو في المعرض الوطني ببرلين

لأول مرة يتعرف عشاق الفنون على فن النحت لأمير الفنانين في هذا القرن . لأول مرة يُنظم معرض شامل لتماثيل بيكاسو في برلين الغربية يفوق تلك المعارض السابقة التي نظمت من قبل في باريس ولندن ونيويورك ، يفوقها من حيث العدد والنوعية ، وليس من المغالاة في شيء القول إن هذا المعرض هو حدث فني عالمي . فبالرغم من مضي عشرة أعوام على وفاة بيكاسو ما زالت عبقرية هذا الفنان وانتاجه الغزير مثار إعجاب أبناء هذا الجيل ، وما زلنا حتى الآن لا نعرف على وجه التحديد حجم الأعمال الكاملة لبيكاسو .

اكتُشف النحات بيكاسو في مرحلة متأخرة ، وبالتدريج اتضحت مرتبة أعماله النحتية ذات الأبعاد الثلاثة واتضح تأثيرها الثوري على فن النحت الحديث . تمتاز تماثيله بالحركة وبتعدد الأشكال وتنوع الأفكار ، ومن الصعب أن ندرج جميع هذه الأعمال تحت مفهوم واحد مبسط ، فمثل هذه التسميات لا تكفي للتعبير عن الأساليب والأفكار الابداعية التي تجسمها تماثيله .

يذكرنا بيكاسو بفناني عصر النهضة متعددي المواهب ، فهو في تماثيله مثال الانسان في عشقه البالغ للتجريب والتشخيص الحي واللعب بالأشياء .

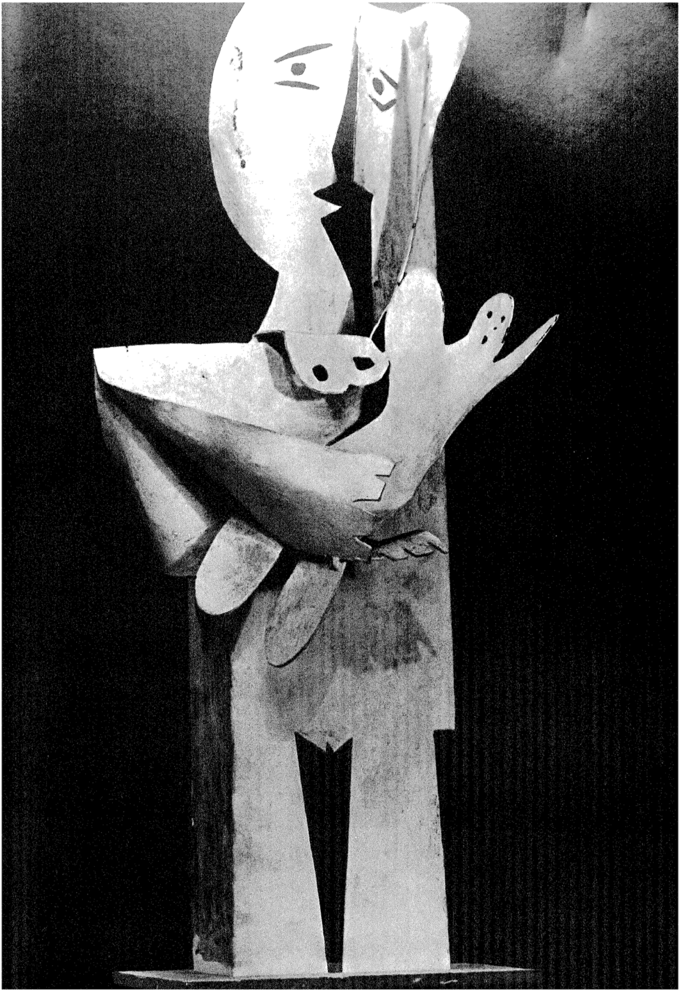
تضم تماثيل بيكاسو فنون هذا القرن في اتصالها بالتراث الكلاسيكي وفي تغيرها وثوريتها على القديم . ويجمع بيكاسو في تماثيله جميع الصيغ الفنية التي ابتكرها فنانو هذا القرن : **الحوار** مع الحضارات البدائية القديمة والحضارات البعيدة ، **التكعيبية** في محاولتها تحطيم الصيغ المتكاملة ، **السريالية** في سعيها الى التصوير الايحائي ، ثم إحياء الصيغ التقليدية **وفن التصوير الشيئي** مثل الكولاج والتجميع والتصوير البيئي ، بمعنى الاستعانة بالطبيعة وبمفردات الأشياء مثل الخشب والصفيح والسلك والألواح والكرتون والعوارض الخشبية وغير ذلك من مخلفات المدنية .

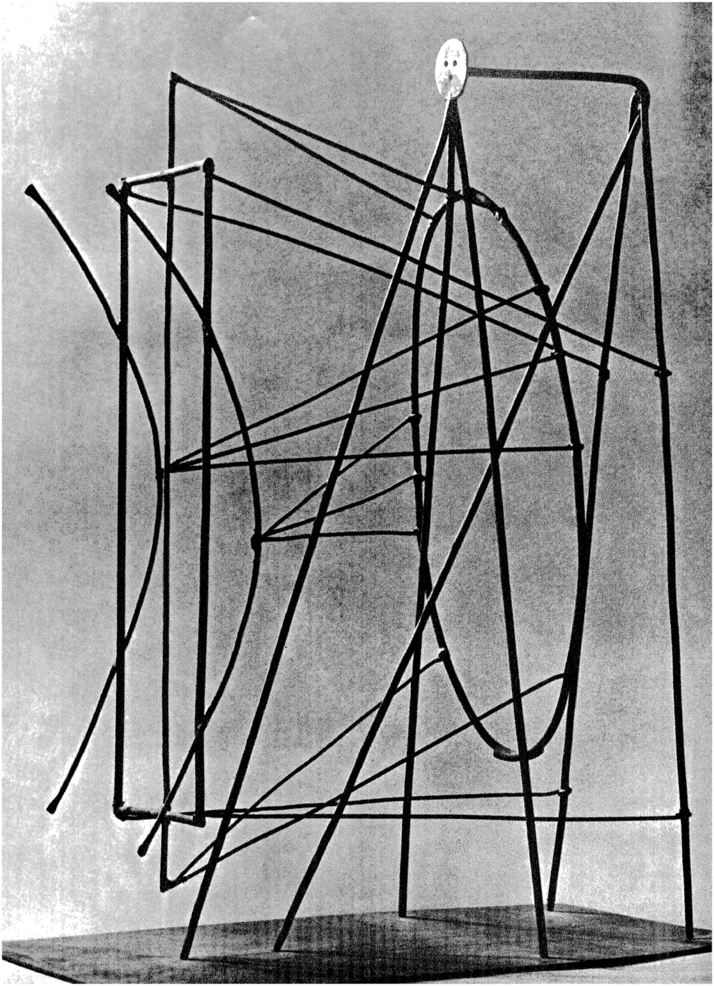
يصيغ بيكاسو على الدوام الطبيعة من خلال بقايا الأشياء ومن خلال القمامة ، مستعيناً في ذلك بخياله الواسع ، يصيغ هكذا الطبيعة في صورة ساخرة ، رقيقة أو مضحكة ، مؤثرة ، وقورة أو سامية في نفس الوقت . وهو في هذا جميعه يبحث عن الصيغة الكاملة أو الخالصة .

لم نعد ننظر الآن الى ابتكارات بيكاسو وتجاربه الابداعية في ضوء تطور الفنون ونموها ، وإنما نستوعبها كامكانات جديدة من أجل توسيع دائرة الفن وقدرته على التكثيف وزيادة الحساسية . ومن الغريب أننا في السنوات العشر الماضية قد فقدنا ذلك الايمان القديم بالفن وبامكاناته المستقبلية .

لم يحقق بيكاسو تصوراته النحتية في تماثيله ذات الأبعاد الثلاثة فحسب وانما أيضاً في لوحاته ورسومه ، بمعنى أنه استعان أيضاً بأفكاره النحتية في فن الرسم . وبالمثل فقد استعان بالكثير من مبادىء فن الرسم (مثل اللون والتفكير في خطوط ومساحات) في أشكاله النحتية . ومن إبداعاته ننوه خاصة بتماثيله المساحية والمفصلية أو القلاّبة (أي القابلة للطيّ كما يبدو للناظر) والخطية (أو السلكية) ، وبرسومه الفراغية .

مغزى الفن وانجازه وفقاً لبيكاسو هو أنه صيغة بعينها من صيغ الرؤية والصنع والفكر والابتكار والتركيب والتكوين ، وعلى الفن أن يبرز ذلك جميعه للناظر . لا يسعى بيكاسو الى أكثر من تحقيق **اللحظة الابتكارية** في العمل الفني ، وهو لا يفرق





في ذلك بين «الموجود» و«المتخيل» ، فهما من وجهته حاضران في نفس اللحظة ولا يفترقان من حيث القيمة . وبالمثل لا يفرق بين «المرئي» و«المصنوع» . فبيكاسو ، بطل الفنون الحديثة لا يقف عند مقولة أو مأثورة ثابتة من مقولات أو من مأثورات علم الجمال ، وانما يؤلف بين مبادىء ومفاهيم وقوانين الفن ويجمع بين استقلالية الفن بلا حدود .

لا يلتصق بيكاسو بالماضي ، ولا يتعلق بالمستقبل . التاريخ في منظوره هو الزوال . والتعلق بالمستقبل فحسب هو كما يعتقد خيانة للحاضر وللحياة .

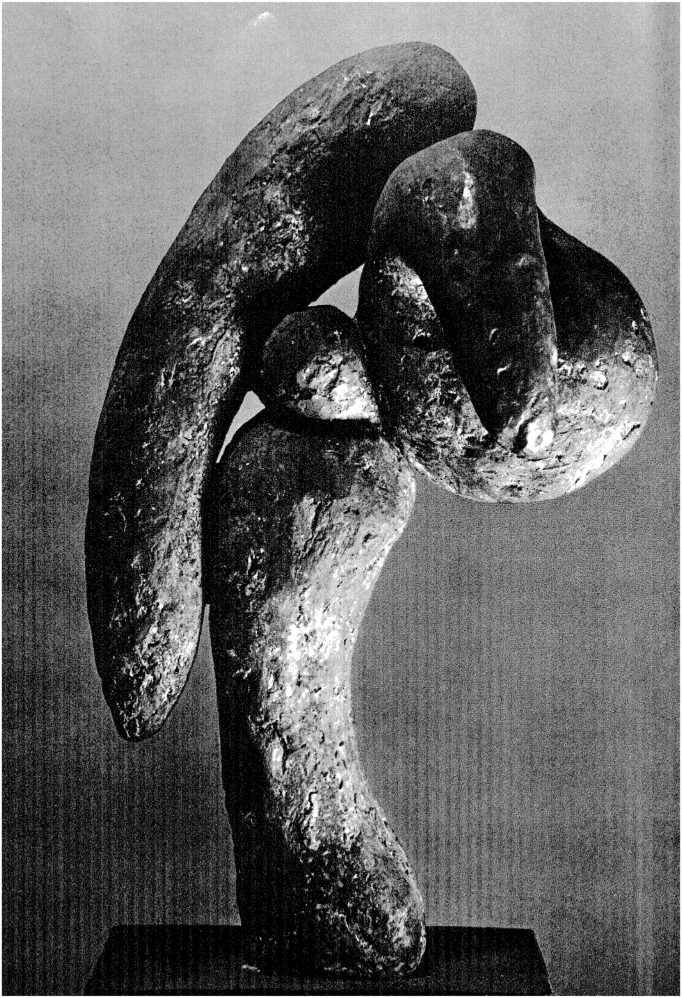
يؤمن بيكاسو باللحظة الابداعية الحاضرة وبالفن كوسيلة للتعبير عن هذه اللحظة وكوسيلة للدوام ، فتماثيله هي احتفال ضخم باللحظة الحاضرة ، بمعنى آخر : هي تعبير ميتافيزيقي عن الزوال . وجوهر فن بيكاسو يتجسم في القدرة المستمرة على الانفعال ، هو بذلك عبقري التقنية الحديثة ، فكل شيء في عرفه خاضع وقابل للصنع وكل شيء قابل للتغيير والتحطيم والتشكيل من جديد . يتسع خيال بيكاسو ليشمل جميع ميادين الواقع والفن ، وذلك من أجل اطلاق قدرات المواد والأشياء المستخدمة على التعبير من جديد وذلك من خلال شاعرية تكويناته الابداعية . على خلاف رواد الفن الحديث الذين يؤمنون بمبدأ التقدم يستخدم بيكاسو إمكانات التقنية الحديثة كي ينمي الحساسية بالطبيعة والخيال ، كي يحوّل الأشياء الى كائنات ، وكي يُرجع التقنية الحديثة (التكنولوجيا) الى مرتبة الأشياء السحرية الوثنية والديانات البدائية . فتمثاله النحتي «جمجمة الثور» يتكون على سبيل المثال من كرسي دراجة وموجه دراجة وتصميمات من السلك وصفائح . هذا التمثال الغريب التكوين قد يفصح عن معنى بعيد ، فهو بمثابة إعادة تقييم وتفسير مظاهر المدنية الحديثة . فبيكاسو المبدع والمجدد وفنان هذا القرن هو أيضاً من أكبر نقاد هذا القرن ، فهو ينقد التقنية الحديثة أو «التكنولوجيا» بوسائل التكنولوجيا . ويكشف الستار عن مثالب هذه المدنية وعن ضياع الذاتية الانسانية في ذلك الفيضان السحري الذي تغمرنا به التكنولوجيا الحديثة يوماً بعد يوم . بفنونه التشكيلية يفصح بيكاسو عن شيء إبداعي يفوق الزوال وسطوح الأشياء .

◁ بيكاسو ، تمثال نصفي لرجل بلحية . بويز جلوب ١٩٣٣ . الأصل من الجبس .

بيكاسو . أم مع طفل ، ورق وصفيح ملون ، مدينة كان ، ١٩٦١ .

شخص ، باريس ١٩٢٨ ، سلك من الصلب وصفيح .
اقترح بيكاسو هذا العمل كنصب تذكاري للأديب جيوم أبولينير .

بيكاسو ، رأس امرأة . برونز ، بويز جلوب ، ١٩٣١ . ▷



جـــائزة نوبـــل للأدب هذا العـام

مارسل ريش رانئسكي

الشر ســر خفــي

منذ فترة توقع العارفون أن تُمنح جائزة نوبل للأدب كاتباً ينتمي الى الثقافة الانجلوسكسونية . ومن الأسماء التي تطرقت اليها الأذهان نادين جوردمر Nadine Gordimar ودوريس ليسنج Doris Lessing . بل توقع البعض أن تنهج أكاديمية ستوكهولم نهجاً جديداً وأن تكف عن مقاطعتها للكاتب الكبير جراهام جرين Graham Greene.

ولكن هذه التوقعات قد خابت فقد تغاضت لجنة المحكمين في ستوكهولم عن جراهام جرين من جديد ، ومع ذلك فاختيار الأكاديمية هذا العام جدير بالتأمل والثناء .

كانت جائزة نوبل هذا العام من نصيب كاتب انجليزي كبير وإن لم يكن من مشاهير الكتاب . في ألمانيا يعرف القليل من القراء هذا الكاتب ويقدّر مؤلفاته الروائية ، وهي مؤلفات ليست سهلة ولا يسيرة . وبعبارة موجزة فان هناك صفوة من القراء تستمتع بمؤلفات وليم جولدنج William Golding الذي نال جائزة هذا العام .

ولد وليم جولدنج عام ١٩١١ بمدينة صغيرة بمقاطعة كورنول Cornwall بقرب انجلترا . ولعل البعض يتخيل مقاطعة كورنول كمكان كئيب أو مخيف ، ففي هذا المكان تدور حوادث أوبرا ڤاجنر تريستان . وعادة ما يغلف المخرجون هذه الأوبرا بغلاف من الضباب والضوء الخافت . على أن هذا التصور ليس بعيداً عن الحقيقة ، فهذه البقعة من بقاع الجزر البريطانية هي موطن الأرواح الشاردة ، كما أنها موطن الأسرار والأساطير والخرافات الدينية . وقارىء جولدنج يجد من الأسباب ما يبرر له هذا التصور .

ينحدر جولدنج من أصول متواضعة ، فقد كان والده معلماً بالمدارس ، وقد اقتفى جولدنج أثره واشتغل بالتدريس بمدرسة لصغار التلاميذ من عام ١٩٣٩ الى عام ١٩٦١ في سالزبوري ، على أنه قضى فترة الحرب في البحرية البريطانية . ويقال إن هذه الأعوام قد خلفت أثرها العميق في نفسه وإن خبرات الحرب هي مصدر نظرة جولدنج المتشائمة ، فهو لا يؤمن بالتطور أو التقدم ، بل لا يؤمن بامكانيات تغيير هذا العالم ، فالشر كما يرى قد ترسخ في أعماق الانسان ومن العسير أو المستحيل أن يبرأ منه . ومهما اتسم مسرح الحياة الذي يصوره جولدنج بالغرابة والسوداوية ، فان هذا المسرح لا يخلو من بارقة أمل ترتبط بقدرة الانسان على التعرف على نفسه . وأياً كان الأمر فان جولدنج لا يغلق جميع الأبواب في وجه الانسان .

بدأ جولدنج في مرحلة متأخرة نسبياً في وضع مؤلفاته الروائية وظل طويلاً يبحث دون جدوى عن ناشر لرواياته الثلاث الأولى ، ثم اشتهر فجأة بين يوم وليلة ، اشتهر بكتاب واحد ولفترة محدودة ، هذا الكتاب هو روايته المعروفة «سيد الذباب» (١٩٥٤) ، وطابع هذه الرواية هو الصرامة والقسوة الشديدة التي تملك على القارىء نفسه وتظل عالقة بذاكرته . تقص هذه الرواية قصة مجموعة من الشباب اليافع تحطمت بهم مركب عند جزيرة مهجورة من جزر المحيط الهادي ، وهناك يظلون فيما بينهم في عزلة عن العالم الخارجي ، ومن ثم كان لا بد لهم شاؤوا أم لـــم يشاؤوا أن يكونوا مجتمعاً أو يعيشوا كجماعة واحدة . ولكن النتيجة محيرة ومفزعة ، فتحت هذه الظروف الخاصة الصعبة تبرز نوازع الشر في صورها الأولية المدمرة ، وسرعان ما يثبت هذا الشباب المتحضر أنه لم يفقد شيئاً من بربرية العصـــور الساحقة .

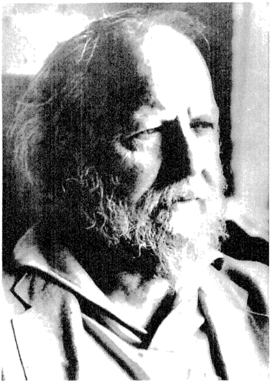
وينحو جولدنج في كتبه التالية نفس المنحى ، وإن لم يصادف بهذه الكتب نجاحاً كبيراً ، وبوجه عام فمؤلفاته أشبه بأماثيل

تصور الانسان في مواقف انسانية أساسية أو بدائية وتطرح هذه المواقف العديد من التساؤلات حول العلاقة بين الخير والشر ، والمعنى وفقدان المعنى ، والانسانية والبربرية . ويجيب الكاتب البريطاني على جميع هذه التساؤلات بالسلب والشك والاكتئاب ، ويبدو واضحاً تطلع جولدنج الى المتعالي والى ما وراء الانسان . وأحياناً ما يخالج الكاتب الشعور أن هذا الكاتب من سلالة العدميين .

ونذكر في هذا الصدد روايته «الورثــة» (١٩٥٥) ، فهذه الرواية من الغرابة والقسوة بمكان ، ففيها ينتهي الصراع بالقضاء التام على جميع «العقلاء» من سكان وادي «نيأندر» . أما روايته «بنشر مارتـن» (١٩٥٩ ـ الترجمة الألمانية بعنوان «صخور الموت الثاني») ، فانها تقص علينا قصة انسان تحطمت سفينته في البحر ومن ثم نراه يعود بذاكرته الى حياته السابقة ، ويرى وهو في صراع الموت كيف كان الشر دائماً هو مضمون حياته .

وتفصح رواية «البرج» (١٩٦٦ ـ الترجمة الألمانية بعنوان «برج الكاتدرائية») عن نظرة جولدنج الى العالم كما تفصح عن خياله النافذ الفريد ، فبناء هذه الكاتدرائية يجسم جموح الانسان وخلو فعله من المغزى والمعنى ، فان هذه الكاتدرائية تقام على أرض هشة بلا قرار . أما روايته «نار الظلام» فانها تفتقر الى التركيز وتتسم بالاصطناع .

تزخر كُتب هذا المؤلف بأنواع غريبة من الرؤيا ، وبالأفكار القهرية وبألوان شتى من الانحرافات ، فرواياته مرتع خصب للصاديـة والميول الاستعراضية ولغرائب الجرائم وغرائب الشخوص . وبعبارة موجزة فان عالمه عالم لاإنساني ، وحول هذا العالم يختلف النقاد ودراسو الأدب . وليس من اليسير حسم هذا الخلاف ، فان جولدنج لا يثبت عند موقف ما ويميل الى الغوامض والألغاز ، وعالمه مليء بالأماثيـــل والأحاجي والاستعارات بحيث يستطيع كل مفسر أن يجد عنده ما يتفق مع نظرياته وتفسيراته . وليس من الغريب على كاتب ينكب هذا الانكباب على اللامعقول وعـــلى عالم الأسرار والخرافات ألا يدخل في نقاش مع الموضوعات التي تحرك الانسان في هذا العالم الحاضر . ولا ينفي ذلك أن جميع أماثيل جولدنج منبعها الحقبة التي نعيشها وأنه بشكل من الأشكال يتحدث عن هذه الحقبة .



وليم جولدنج .

لا ريب في قدرات هذا الكاتب الروائية والفنية ، بل إن براعته اللغوية وقدرته على تصوير المحسوسات تدخلانه في عداد كبار الروائيين في هذا القرن .

وليس من اليسير أن نقيّم جولدنج من منظور تاريخ الأدب . قيل بطبيعة الحال أن نثره يحمل آثار فن «جيمس جويس» ، ولكن ما من كاتب إنجليزي لم يتأثر في العقود الأخيرة بجيمس جويس . ومن العسير أن ننسب جولدنج الى أي من التيارات الأدبية ، فقد استخدم في مؤلفاته العديد من تقنيات التعبير الحديثة وظل في نفس الوقت محافظاً وروائياً تقليدياً .

وأخـــيراً ليـس لنا الا أن نمدح أكاديمية ستوكهولم على اختيارها هذا الأديب المنعزل . ومع ذلك فان تغاضي الأكاديمية عن كثير من كبار الكتاب المعاصرين يؤثر تأثيراً سلبياً على تلك المكانة المرموقة التي تتمتع بها جائزة نوبل للأدب .

الحـــوار الأوروبي العربـــي
نـدوه هامبورج

يصف أحد الكتاب الانجليز الساخرين ، الفرق بين المونولوج والديالوج على النحو التالي : «المونولوج هو أن يتحدث الانسان الى نفسه ، والديالوج هو أن يتحدث شخصان كل «الى نفسه» وما ينطبق على الأشخاص ، ينطبق أيضاً على الحضارات .

يذكرنا الحوار الأوروبي العربي بعبارة هذا الكاتب الانجليزي . ان المرء ليسأل نفسه أحياناً : . . من يتحدث مع من ؟ وعما يتحدث ؟ ولماذا يتحدث هذا الطرف مع الطرف الآخر ؟ وبالتالي لماذا لا يتحدث الطرفان مع بعضهما حتى الآن ؟ من بداية فكرة الحوار وضحت هذه التساؤلات . والآن بعد عشرة أعوام من بداية الحوار لم تتغير الأسئلة ، ما زال أطراف الحوار يطرحون نفس التساؤلات .

قد لا يكون هذا غريباً ، فالحوار بين المدنيات والحضارات المختلفة لم يتطور في أية فترة من تاريخ الانسانية بطريقة تلقائية أو عفوية . فالغالب والفاتح والمتفوق لم يكترث يوماً ما بالوضعية النفسيـــة للمغلوب . وانمـــا حاول أن يفرض عليـــه منظوره للعالم وفلسفته في الحياة ، وفي أحسن الأحوال أخذ عن هذه الحضارات المغلوبة ما أراده أو ما تناسب مع تصوره للعالم وأدمجه في حضارته الأصلية . هذا ما حدث بعد فتح روما لأثينا ، وتغلب الحضارة الرومانية على الحضارة الاغريقية . وهو ما حدث خلال نشأة الحضارة الاسلامية في مرحلتها التوسعية ، وعند نهضة أوروبا في العصر الحديث .

ووجهة النظر المضادة أيضاً صحيحة ، فقد أخذت أوروبا عن الشرق ، واستندت الى تراث نابع من الشرق . وبايجاز : هناك تراث مشترك نابع من مناخ البحر الأبيض المتوسط يجمع بين أوروبا والشرق .

من أمثلة هذا الامتزاج الحضاري فترة الحكم الاسلامي في شبه جزيرة ايبريا ، حيث تآلف الفكر الهيليني واليهودي والمسيحي والعربي في حضارة جامعة . ومن هذا التآلف الحضاري نشأت عبر الفكر اللاتيني تلك البيئة الثقافية التي قادت أوروبا من العصر الوسيط الى العصر الحديث ، وقامت تلك الحركة الحضارية التي عرفت باسم «عصر النهضة» .

ساهم العلماء والفلاسفة العرب في حركة النهضة هذه . شغلهم جميعاً ذلك السؤال الهام وهو كيف يمكن التوفيق بين الدين والعقل .

جسم ابن رشد وابن سينا تفتح الفكر العربي على حضارات «الغير» وعلى الفكر النابع من هذه الحضارات كما عبرا عن الموقف العقلاني للفكر الاسلامي . ولكن حضارة الشرق تطورت في اتجاه مغاير ، فقد وقعت في بحار التقليد والقديم ، وتقلص فيها المنهج العقلاني في الوقت الذي تطور فيه العقل في أوروبا كقوة دافعة في مختلف المجالات الحضارية . كان هذا هو مفرق الطرق ، وقد ابتعدت حضارة الشرق عن الحضارة الأوروبية لعدة قرون . تطور المجتمع الأوروبي بوجهته العلمية ومنطقه التطوري مندفعاً الى عصر التصنيع ، أخضعت أوروبا الطبيعة وسخرتها لأغراضها واستعمرت كذلك بلدان الغير . وأدى الاستعمار الأوروبي في القرنين التاسع عشر والعشرين في النهاية الى الانفصام والغربة بين الشرق والغرب وأدى احتلال الأرض الى الاحتلال الحضاري ، والى تغيير الكثير من معالم الشخصية العربية الاسلامية .

كان وما زال للاستعمار الحضاري تبعات واضحة ، نشأت الكثير من الحواجز النفسية التي تحول دون تفهم الشخصية «المغايرة» ، وكان من تبعاته فقدان الكثيرين لأصولهم وجذورهم الحضارية ،

بحيث لم يعد بوسعهم التعبير عن تطلعاتهم وطموحاتهم الا في لغة الغرب ومفاهيمه الأيديولوجية .
ما زال الكثيرون من المثقفين العرب يدورون في دوامة هذا الصراع بين حضارتهم الذاتية وحضارة الغير ، أو أنهم حائرون بين الغربة والتوحد مع أصولهم . وليس لنا أن ننكر أن نشأة اسرائيل في قلب الوطن العربي الاسلامي قد زادت من أزمة العلاقة بين الشرق والغرب .
أدت مشكلة الشرق الأوسط الى إضعاف روابط التقارب والتفاهم بين حضارة أوروبا وحضارة الشرق في مرحلة ما بعد الاستعمار . لعلنا في حاجة الى استعادة هذه العلاقات كي نمهد للحديث عن الحوار بين أوروبا والشرق الذي مضى عليه عشر سنوات حتى الآن دون أن يثمر بشكل أو آخر الآمال التي عقدت عليه في البداية . ولكنه أثمر على أي حال ذلك المؤتمر الحضاري الذي عقد في هامبورج في أبريل عام ١٩٨٣ بالاتفاق بين دول المجموعة الأوروبية وجامعة الدول العربية . كان محور هذا المؤتمر الكبير «العلاقة بين الحضارتين» ، وهو موضوع خصب واسع اشترك فيه ممثلون ومفكرون وعلماء من الطرفين . وفي التالي يصف المستشرق والصحفي أرنولد هوتنجر انطباعاته عن هذا اللقاء من وجهة النظر الأوروبية ويعلق محمد دريدي على هذا الحدث من وجهة النظر العربية .

أرنولد هوتنجر

نظرة على المؤتمر الحضاري المشترك في هامبورج . الحوار أو المشاركة

من الكلمات المأثورة أن ما يبقى للانسان بعد نسيان ما تعلمه من قبل هو الثقافة أو الخبرة الثقافية . وحين يسترجع المرء مؤتمر الحوار العربي الأوروبي في هامبورج هذا العام قد يسأل نفسه عما اذا كان هذا الحوار قد ساهم في تعميق «الخبرة الثقافية» ، بمعنى تعميق التفاهم المتبادل بين أطراف هذا الحوار أم لا . قد طوى النسيان الآن الكثير من التفاصيل العلمية والعبارات المنمقة المختارة قد نسيت أغلب هذه التفاصيل ، والآن ماذا علق بالذاكرة ؟

تعددت الموضوعات التي دار حولها الحوار طوال المؤتمر ، ولكن دون أن تسبر أغوارها ، وبرز من بينها بوجه خاص السؤال عن العلاقة بين الفكر الحديث (أو المعاصر) والدين . لم يكن من باب الصدفة أن خص المشتركون الأوروبيون هذا الموضوع بعنايتهم . وأبعد من ذلك : كان من نصيب أستاذ من كلية الفلسفة بجامعة من أكبر الجامعات الكاثوليكية في أوروبا أن يطرح للنقاش نظريته التي تقول : إن المجتمع العلمي الحديث لا بد وأن ينتج أفراداً ومفكرين ملحدين ، لا يؤمنون .

بتعبير آخر : إن الموقف العلمي أو القناعة العلمية لا تستطيع الا أن تدخل في حوار نقدي مع العقيدة الدينية وقضايا الدين ، وهو ما يؤدي بالضرورة الى قيام شرائح من هذا المجتمع (سماها المحاضر بالشرائح الحديثة) بنقد الفكر الديني ، وبابتعادهـا بشكل أو آخر عن حظيرة الدين . وأشار البعض في نفس الوقت أن كثيرين هم أولئك الذين يمرون بمرحلة نقد الدين المتوارث ، ثم يجدون طريقهم من جديد بشكل مغاير ، الى الايمان ، وهؤلاء أيضاً مجددون وتقدميون ولكنهم يرفضون أن يعيشوا بعيداً عن الدين . وجدت هذه النظرية أيضاً من الجانب الآخر من منظور تاريخ الفكر الاسلامي مؤيديها ، فقد أشار العالم الاسلامي الجزائري محمد أركون الذي يعيش في باريس الى مفرق الطرق ، أشار الى اللحظة التاريخية التي غادر فيها المجتمع العلمي الاسلامي هذا الطريق . كان ذلك في القرن الثالث عشر الميلادي حين استُوعب الفيلسوف ابن رشد في أوروبا وأثر الى مدى بعيد ، بوجه خاص في البنية الفلسفية لفكر توماس فون أكفين T. v. Aquin (هذا قبل أن يقع الحظر أيضاً على فكر ابن رشد في أوروبا باعتباره لوناً من ألوان الزندقة) . وعلى عكس الحال في أوروبا ظل ابن رشد في موطنه العربي في اسبانيا بلا أثر ، ذلك أنه ـ كما ذهب أركون ـ شكل تحدّ عقلاني كبير على التراث الديني ، ومن‌ثم أنكره العالم العربي وغض الطرف عنه بدرجة أو أخرى ، وفي بعض الحالات حرق كتبه .

سلك العالم الاسلامي مسالك مغايرة أبعدته في القرون التالية عن

المجتمع العلمي وقادته في النهاية الى ما يمكن تسميته بالمجتمع «الشرقــي» .

للأسف لم يحضر أدوارد سعيد (مؤلف كتاب «الاستشراق» Orientalismus) الى هامبورج ، والا ما كان لهذه «العبارة الاستشراقية» أن تمضي دون نقده الجارح . فما معنى مصطلح المجتمع الشرقي ؟ أتعني مجتمعاً يلعب فيه التصوف الجماعي والفردي دوراً رئيسياً ، كما كان الحال في الشرق الأوسط حتى القرن التاسع عشر . لم يصرح أركون بذلك حرفياً ، فالتصوف في المرحلة الحاضرة في الشرق العربي ليس من الظواهر المرغوبة . الأغلب أن يثير التصوف ردود فعل سلبية . فقد كان هناك دائماً نوع من التفاهم بين المستعمرين ورجال التصوف ، هكذا ينظر الآن الى التصوف ، وليس هذا الموقف بلا مبرر ، والمرء في الشرق يريد ويسعى اضطراراً الى العودة الى المجتمع العلمي الحديث الذي هو هنا مدار الحديث .

كان السؤال المحوري الذي طرحه الأستاذ أركون هو : أهناك مجتمع حديث بالدرجة الكافية بحيث يستطيع التغلب على المشاكل الحاضرة . طالما أن هذا المجتمع يريد الحفاظ على عقيدته الدينية بشكلها المتقادم النابع من العصر الوسيط باعتبارها تراثاً قدسياً لا يخضع للنقد قد اكتمل في القرن العاشر (الميلادي) ، بعد أن أغلق باب الاجتهاد . بتعبير آخر : أليس بدّاً للاسلام إزاء تحدي العصر الحاضر ، أليس بدّاً له أن ينظر نظرة تاريخية عقلانية الى تاريخه الخاص ؟ يدعو أركون الى هذه النظرة التاريخية ، يدعو الى فهم الوحي من جديد من منظورنا اليوم . حتى لو أدى ذلك - كما أشار زميله الكاثوليكي - الى ابتعاد البعض عن حظيرة الدين لأن «أعينهم الجديدة» عاجزة عن إدراك كنه الحقائق القديمة .

لم تخل الساحة من وجهات نظر مغايرة تنطلق من أن الاسلام يحوي كل شيء ويقدم نظرية متكاملة ، وأن الأمر لا يقتضي غير أن نتبع تعاليم الرسول وأن نفهم القرآن على حقيقته في مرحلة اكتماله ، هذا الاسلام يحوي كل شيء ، يحوي ما نحتاجه لحل مشاكل الحاضر . وكيف يكون الاسلام من وحي الله ومُنزلاً من السماء إن لم يكن في استطاعته حل قضايا الحاضر ؟

يستند هذا الموقف الى قناعة ثابتة وهو أن القسم القدسي الثابت من الدين ليس هو فقط كتاب الله المُنزل من السماء ، وإنما أيضاً الطريقة والكيفية التي يستوعب ويفسر بها ، فرجل الدين الأصولي لا يكف عن التأكيد لأنصاره قائلاً : انكم لا تعرفون ما هو الاسلام ولكني أعرف ذلك . فهل هو يعرف حقيقة الاسلام ؟

كانت هذه احدى الخبرات الثقافية التي علقت بذاكرة كاتب هذه السطور . الخبرة الأخرى التي لم تنمح لم تكن على هذا المستوى من التجريد والصعوبة ، وانما كانت خبرة حيوية ، كانت لوناً من الخصام حول الصورة التي يكونها كل طرف عن الطرف الآخر . وتتمثل في تلك الشكوى المتكررة من أن الغرب يحتضن صورة كاذبة عن المشرق العربي أو عن الشرق . . انظروا الى صحافتكم ، انظروا ما تكتبه عن العرب بوجه عام وعن الاسلام بوجه خاص ! أية صورة هذه التي تقدمونها للعرب وللعالم الاسلامي ؟ ماذا تحوي الكتب المدرسية عن العالم العربي وانجازاته الحضارية ؟ كم من الأفراد يتعلمون في أوروبا اللغة العربية وهل يتعلمونها حقاً ، في حين أن هناك مئات الألوف من العرب يتقنون الفرنسية والانجليزية وملايين أُخر تتعلم هذه اللغات في المدارس .

لأنكم لا تفهمون «اللغة» فانكم ضحايا أولئك الدعاة الذين يروجون بينكم هذه الصور الزائفة ، ماذا يقدمون لكم ؟ جمالاً وبدواً ، نخيلاً وخناجر مقوسة ، وأساطير البترول . باستطاعة الدعاة أن يفعلوا ذلك لعجزكم عن التمييز بين الادعاء والحقيقة وبين الاختلاق والواقع . ليس بوسع «الغربيين» الا تأييد هذا النقد . ولكن الفرنسيين كانوا يجيبون على ذلك اجابة لبقة : «نحن نعرف جيداً أنه من الضروري أن نفعل شيئاً من أجل الحصول على صورة أخرى للعرب» ولهذا فنحن بصدد انشاء معهد العالم العربي في باريس . [كان المدير المرشح لهذه المؤسسة ج . أردان من بين المشتركين في هذا المؤتمر] من وظائفه تقديم صورة أخرى مغايرة للعالم العربي الاسلامي من خلال التعريف بمعارف حضارة العرب الكبرى وانجازاتها . في مرحلة ثانية من المزمع أيضاً أن تنشأ معاهد أوروبية في العالم العربي من مهامها أن ترعى صورة الأوروبيين في الشرق العربي، فهذه الصورة تحتاج أيضاً الى قدر من الرعاية والتصحيح . وهناك معهد مماثل أنشيء منذ عامين في فرانكفورت بألمانيا الاتحادية . . ولكن هذه جميعاً مشاريع للصفوة ، فالكثير من النقاد يفكرون

بطريقة مغايرة ويريدون هدم الصور القديمة التي تحكم ذهنية الجمهور العام ويشيرون الى الصور المستترة والخفية الموجودة في كل مجتمع وكل حضارة من الحضارات عن «الغير» . برزت في هذا الاطار وجهتان . . من هو الذي يصيغ هذه الصور ولأي هدف يصيغ هذه الصور ؟ الهدف كما يقول ممثلو جيل الشباب واضح للعيان ، فالصور تخدم أغراضاً بعينها «لأنكم تريدون استغلالنا ، لذا تجنحون الى تصويرنا في صورة الانسان القابل للاستغلال» . لا يخلو هذا من صواب . فقد ظللنا نحصل على البترول مقابل دولار ونصف دولار للبرميل الواحد طالما استطعنا ذلك ، أما الآن فقد تبين أن البرميل الواحد ربما يساوي نحو ٣٨ دولاراً ، ما هي مظاهر الاستغلال الأخرى ، بالأمس كان ذلك واضحاً ، ولكن الأمر يبدو اليوم أكثر غموضاً . هل هي شروط التبادل التجاري أم الحظر الواقع على أسرار الانتاج الصناعي أم «مساعدات التنمية» بدلاً من تقديم العون من أجل أن يساعد الانسان نفسه . أسئلة مركبة ، تحتاج الى نقاش . ولم يكن الوقت متاحاً لذلك في هامبورج .

ولم تخل الساحة من وجهة نظر أخرى ترى الأمر بطريقة مغايرة : «طالما أنكم تنظرون الينا كشخصيات كاريكاتورية وتصورونا كذلك ، فمن العسير أن ندخل في حوار معكم» . وقال آخر : «تنظر الديانات الى بعضها نظرة سلبية وخاصة نظرة الأوروبيين الى الاسلام ، ويعود ذلك جميعه الى القوى السياسية المسيطرة خلال العصر الوسيط أي خلال فترة الحكم التركي ، لم تفقد الصور التي نشأت في تلك الحقبة تأثيرها حتى الآن . هذا على الرغم من علاقات القربى بين المسيحية والاسلام» . انه السؤال القديم : ما هو الأصل وما هو الأثر ؟ .

وجد الاستغلال ما يبرره في الصور السلبية ، من خلال وصم المُستغل والتحقير من شأنه . ولأن الانسان يسعى الى الاستغلال فقد احتفظ بتلك الصور العدائية النمطية . بهذه الطريقة برر «الرجل الأبيض» في جميع الأوقات حقه في السيطرة على «السكان الأصليين» وان يرتقي بهم الى مدنية العصر . وحين رأى الغرب نفسه أمام حضارة متطورة راقية كان لا بد له أن يتغاضى عن هذه الحضارة وأن يرسم لأصحاب هذه الحضارة صورة تبرر حقه في إخضاعهم واستغلالهم . أتصلح هذه النماذج القديمة في الحاضر ، أم ما زالت هذه النماذج فعالة ؟ فيما يبدو أنها صحيحة الى مدى أبعد مما قد يعترف به الغرب . كانت الشكوى مريرة من تشوه صورة العالم العربي من خلال «صانعي الصور» في الغرب . مثل هذه الأسئلة تستحق التأمل . . لماذا الأمر كذلك ومن هو المستفيد ؟ كذلك السؤال عن سبب تلك الصور المشوهة الغامضة عند الطرف الآخر عن الروابط التي تربط بين الرأسمالية المستغلة والانتاج الصناعي .

حين يُطرح السؤال عن صورة العرب في الغرب يقودنا هذا السؤال الى سبب آخر . . ألا وهو مشكلة اسرائيل ودور أوروبا . كيف أمكن ؟ ـ هكذا سأل المشتركون في هامبورج ـ أن ترسم وسائلكم الاعلامية هذه الصورة الايجابية لاسرائيل وهذه الصورة السلبية للعرب ؟

من العسير أن نشرح ذلك بالتقارب الحضاري بين الغرب واسرائيل وبالتالي بالمسافة الحضارية التي تفصل أوروبا عن العرب . فالمشتركون العرب يردون على ذلك بالاشارة الى المصالح الأوروبية أو الغربية التي تؤديها اسرائيل للغرب في الشرق الأوسط .

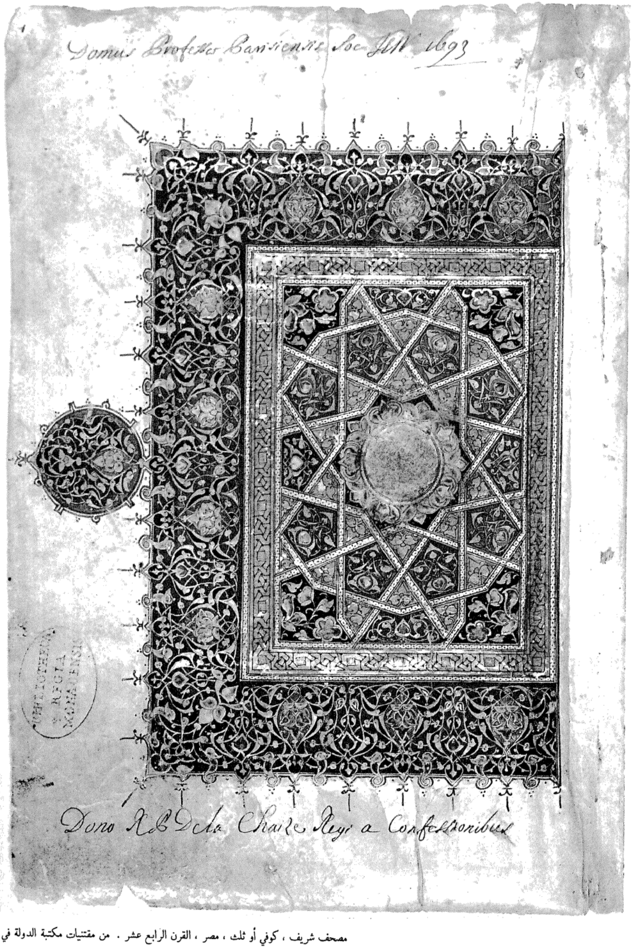
طُرحت في هذا الاطار أمثلة أخرى أبعد من ذلك : «أيمكن أن يقوم حوار حقيقي طالما أن الأوروبيين لا يستطيعون أن يحسموا موقفهم منا ؟» . . لم يكن بالمستطاع الاجابة على هذه الأسئلة التي تتداخل فيها مجالات الحضارة والسياسة بطريقة حساسة للغاية ، أخذ الأوروبيون أنفسهم بالصمت ، وفي أحسن الحالات اتسمت ردودهم بالحذر أو الحرج ، يتطلب الأمر حقيقة **ثورة حضارية** ـ كما يعتقد كاتب هذه السطور ـ من أجل تغيير هذه الصور المعقدة التي يكونها كل طرف عن الطرف الآخر بفضل وسائل الاعلام .

العمل المطلوب إنجازه في هذا الباب من الضخامة بمكان ، اعتباراً من البنية الفكرية العلوية حتى التعليم في المدارس بما في ذلك الكتب المدرسية ووسائل الاعلام الجماهيرية . لا جدل أن العمل الذي ينبغي تحقيقه في أوروبا أكبر بكثير من العمل المطلوب اداؤه أيضاً في العالم العربي . في العالم العربي ـ يجب أيضاً مراجعة الأحكام المسبقة الثابتة عن الغرب . والسبيل الى ذلك هو توسيع دائرة المعارف والمعلومات عن الغرب . فهذه المعارف والمعلومات ـ إن غضضنا الطرف عن الصفوة المتخصصة ـ مفقودة حتى الآن . في مثل هذا الفراغ تنشأ تلك الصور الكاريكاتورية

روحه وينقضي اجله عن اشعث بن اسلم ان الخليل صلوات الله عليه سال ملك الموت وقال له كيف تصنع
اذا كان نفس بالمشرق والاخرى بالمغرب ووقع الوباء بارض والتقى الزحفان باخرى فقال ادعو
الارواح فتكون بين اصبعي هاتين وعن وهب بن منبه رحمة الله عليه ان سليمن بن داود عليهما السلم احب ان يرى
ملك الموت حتى يحدثه صديقا فلم يشعر حتى اتاه كانه خرج من تحت سريره فقال له سليمن عليه السلم من انت
فقال ملك الموت فصعق سليمن عليه السلم ثم نادى ملك الموت اللهم ان سليمن تمنى وقد نزل به ما ترى
اللهم اني اسالك ان تقويه على رؤيتي فاوحى الله تعالى اليه ان ضع يدك على صدره ففعل ذلك فافاق
سليمن عليه السلم فقال له اني ارى عظيم الخلق وكل الملئكة مثلك فقال لا والذي بعثك بالحق نبيا ان
ديكا على شكل ملك قد جاوز راسه السموات السبع وارتفع ذلك مسيرة الف عام ورجلاه قد جاوزت

الثرى مسيرة خمسمائة عام
وهو فاتح فاه رافع صوته
ابدا فلولا اذن الله
تعالى ان يطبق فاه على
ما بين السماء والارض لاطبق
فقال سليمن لقد وصفت امرا
عظيما فقال يا نبي الله كيف
لو رايتني على صورتي التي
اقبض فيها ارواح الكفار
فقال له سليمن حبيبي اريدها
او فانصفا قال [illegible] فصار
سليمن صديقا لملك الموت يانس
وراه [illegible] فيقعد
عنده الى زوال الشمس
فقال له سليمن يوما ما لي اراك
لا تعدل بين الناس تاخذ هذا
وتدع هذا فقال لست المسؤول ما علم من البابل انما هي كتب فيها اسماء المقبوضين تلقى الي ليلة النصف من شعبان
الى مثلها من السنة القابلة فاما اهل التوحيد فاقبض ارواحهم بيميني في حرير بيضاء مغموسة في المسك ثم ترفع الى عليين
واما اهل الكفر فاقبض ارواحهم بشمالي في سربال من قطران ثم ترد ارواحهم الى سجين وامرهم الى عالم الغيب

خريطة العالم ، من وضع المؤرخ والجغرافي الكبير القزويني ، نحو عام ١٢٨٠ م .



مصحف شريف ، كوفي أو ثلث ، مصر ، القرن الرابع عشر . من مقتنيات مكتبة الدولة في باڤاريا .

والتصورات الخيالية الغريبة والأحكام المسبقة السلبية وتؤثر تأثيراً ضخماً على الناس ، حتى على أولئك القادرين على التفكير والنقد . ولا يمكن تصحيح الصور الأيديولوجية الكاذبة الا من خلال الواقع والحقائق ، أي من خلال الرؤيا والاتصال المباشر . مثل هذه الصلات قد بدأت كما قيل أولاً بارتفاع أسعار البترول .

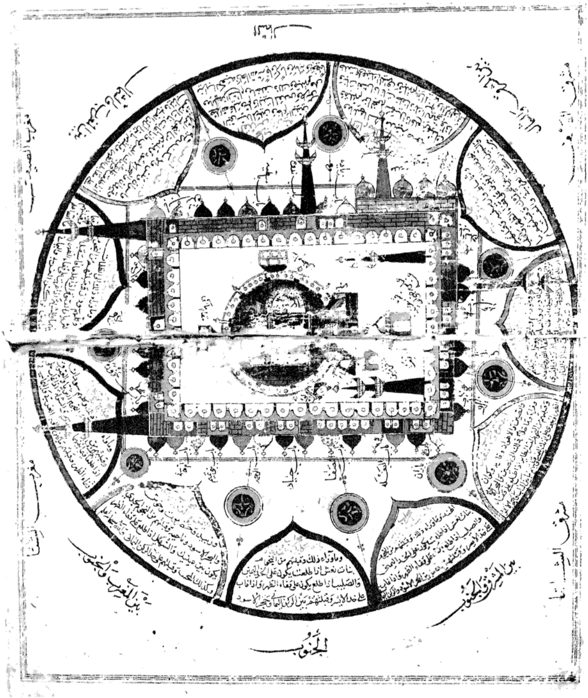
قد أثارت قضية البترول أولاً الاهتمام ولفتت الأنظار وأدت الى تخفيف حدة ذلك المستنقع الغريب من تلك الصور الأيديولوجية والأسطورية عن العرب . قد تكون هذه الخبرة مؤلمة ولكنها صحيحة ، فقد دفعت عجلة تلك الثورة الثقافية بعض الشيء .

وهذا يؤدي بنا الى سؤال آخر . . أمن الضروري أن تكون جميع الثورات الثقافية مؤلمة ؟ أو بتعبير أدق . . ألا بد من الضغوط حتى تراجع الشخوص والمجتمعات أنفسها وتعيد النظر فيما كونته من صور نمطية وأكليشيهات متقادمة عن «الغير» ؟ يعتقد كاتب هذه السطور أن قابلية الفرد لمراجعة ذاته أكبر من قابلية المجتمع . فباستطاعة الفرد عن طواعية من خلال الخبرة الايجابية أن يتعلم من جديد وأن يراجع تصوراته وأن يستفيد من تجاربه . . من خلال رحلة أو صداقة أو غير ذلك ، ولكن الأمر يختلف عن ذلك بالنسبة للمجتمعات .

قيل خلال هذا الحوار : إن أوروبا والمجموعة الأوروبية مختلفتان وهذا صحيح ، فالحضارة الأوروبية إن كان لنا أن نستخدم هذا المصطلح أبعد آفاقاً وشمولاً . والعالم العربي بمعنى هذا المصطلح يتحدث على أية حال لغة واحدة على خلاف أوروبا ، ولكن هل تستطيع مثل هذه الكائنات الضخمة أن تراجع نفسها وأن تتعلم من جديد ؟ هل نستطيع أن نحثها على ذلك أو أن ندفعها الى ذلك ؟ ليس الأمر سهلاً ، فهذه الأنظمة الجماعية لا تتصرف كما قد يتصرف الفرد العملاق وانما تتبع قوانينها الخاصة «ككتلة» .

حول هذه النقاط اختلف المجتمعون في هامبورج ، اختلف المتفائلون والمتشائمون ، كان المتفائلون على وعي بالصعوبات التي تواجه هذا المشروع الضخم ولكنهم دافعوا عنه وأشاروا الى ضرورته ، فالعائد المنتظر من التفاهم على نحو جديد دون حزازات أو أحكام مطلقة كبير . قد تفتح الثقة المتبادلة والفهم المتبادل طرقاً جديدة للمستقبل . قد يحل التعاون الحقيقة محل الخوف من الاستغلال والذهنية الاستغلالية السائدة الآن . قد استمعنا في الماضي الى حلم الفرنسيين باستغلال القدرة المالية العربية والتكنولوجية الأوروبية والأيدي العاملة في العالم الثالث من أجل مصلحة أوروبا وافريقيا وآسيا .

ولكن المتشائمين يشيرون بمرارة الى الواقع ، فقد مضت حتى الآن أعوام طويلة راج فيها الحديث عن ضرورة التعاون والتبادل الصادق ، وبالرغم من ذلك لم يحدث شيء . فالعوائق كثيرة . . العوائق السياسية ، والمسافة الحضاريه ، والنظرة الانطوائية ، وانشغال كل طرف بذاته . . . ثم قضية الحكم ، كيف يصل الحكام الى مواقع السلطة ، كيف يتمسكون بها ويدافعون عنها ضد الأنظمة والدول المعادية ، هذا جميعه يستنزف طاقات عظيمة . وليست هناك قوى ، سواء في الجامعات أو في الكنائس أو في المساجد أو لدى الحكومات الوقت والاستعداد للنظر الى الأمور بمنظار شامل وتطوير مشروع المستقبل المشترك . كل يعيش في غابة لا يرى فيها غير أشجاره ويعجز عن رؤية هذه الغابة ككل شامل ، فكيف له أن يرى غابة الغير أو غابة الآخرين ؟ المعوقات كثيرة ، ومن المستطاع أن توضع عنها الكتب والمؤلفات بلا نهاية ، فهل نغض الطرف ونستسلم ؟ ولكن أبوسعنا ذلك ؟ قد لا يكون عبثاً أن يسعى بعض الأفراد من أجل تمهيد الطريق أو تشييد بعض القناطر من أجل تلك «الثورة الثقافية» التي علينا أن نعمل من أجلها ، فنحن ندرك جيداً أنها في نهاية المطاف في صالح الجميع .



خريطة العالم ، من وضع الجغرافي والعالم الطبيعي العربي ابن الوردي (المتوفي عام ١٤٥٧ م) . في وسط الدائرة مكة المكرمة .

محمد دريدي

اللقاء العربي الأوروبي بهامبورج من وجهة نظر أخرى

استغرقت ندوة الحوار العربي الأوروبي أسبوعاً كاملاً في هامبورج . تميز هذا اللقاء بالتنسيق الدقيق لجميع الاحتفالات والمناقشات ، واشترك فيه سياسيون لامعون وأدباء ومؤرخون حضاريون ومستشرقون وعلماء لغويون وصحفيون من أوروبا والعالم العربي ، وصاحبت الندوة عروض مسرحية وفولكلورية وسينمائية مسائية أضفت عليها إطاراً ثقافياً جذاباً .

أجمعت الآراء أنه كان من المفيد أن يتم هذا اللقاء على هذا النحو ، واتفقت أيضاً على ضرورة استمرار الحوار ، ولكنها اختلفت في تقييم نتائج اللقاء .

عبر طرفا الحوار عن رغبتهما في استغلال الفرص المتاحة من أجل نقل القرارات التي اتخذت خلال الندوة الى مجال التنفيذ . وعلى الرغم من ذلك فقد كان واضحاً أن امكانات التواصل والتفاهم العربي الأوروبي ما زالت من القصور بحيث لا تستطيع أن تطور نظاماً للمفاهيم من أجل تحليل ودراسة المجال الحضاري لكل طرف من الطرفين .

اجتهد الأوروبيون في بحث ظواهر العلمنة والعقلانية والتنمية التكنولوجية ، ومن جانب آخر أشار ممثلو الجانب العربي الى ماضيهم الحضاري المجيد وفسروا الهوة التي تفصلهم عن مستوى التطور الأوروبي بلا معقولية الموقف الاجمالي الذي يعيشونه ، لا بتهمة اللاعقلانية التي ينسبها اليهم الأوروبيون .

بمطلب العلمنة والتحديث كان موقف الأوروبيين ـ على السطح على الأقل ـ تعبيراً عن النرجسية الأوروبية (أو ما يسمى أحياناً بالشعوبية الأوروبية Eurozentrismus) . فليس خفياً عليهم أن المحافظة على الذاتية الحضارية والأصول الذاتية البنيوية من القضايا الحيوية التي ألحّت على العرب وما زالت تشغلهم في الحاضر .

ولاختلاف الأنظمة السياسية ، ولاختلاف وجهات النظر في هذا الباب ، فقد اقتصر النقاش في هامبورج على المستوى الحضاري بالمعنى الكلاسيكي للفظ ، وهو ما أدى الى تراجع الأوجه السياسية لهذا الحوار الى مدى بعيد ، وهكذا ظلت الهوة قائمة بين النظرة الحضارية النسبية والنظرة الحضارية العالمية الشاملة .

كان من الواضح أن الجانب العربي يحبذ «تسييس» الحوار الحضاري ، على أن الأوروبيين وإن لم ينكروا الوظيفة السياسية للحضارة فقد ركزوا اهتماماتهم بوضوح على الحديث الحضاري كتعبير عن مكونات الوعي الذاتي دون مناقشة الخاصية التاريخية التي تميز الخبرة الحضارية .

نعم ، قد أجمع المشتركون على أن الحضارة لا تنشأ في فراغ اقتصادي أو في فراغ اجتماعي سياسي ، الا أنهم لم يدخلوا في الاعتبار الا تلك المفاهيم الاستراتيجية التي برزت منذ بدء الحوار عام ١٩٧٧ : انصب اهتمام الأوروبيين على الجوانب الاقتصادية ومشاكل الطاقة وتراجعت بجانب ذلك الاهتمامات السياسية .

نظر المشاركون من أوروبا الى الشخصية السياسية الحضارية العربية باعتبارها ممثلة في جامعة الدول العربية ، أو اعتبروا جامعة الدول العربية هي التعبير السياسي والثقافي والحضاري عن هذه الشخصية ، فلا ينقص العرب في رأيهم غير ثمرات الثورة الصناعية وفقاً للنموذج الأوروبي . وحيث يكتمل التكوين الاقتصادي للدول العربية وحين ييسر هذا التكوين الاقتصادي قيام مجموعة اقتصادية ذات مصالح مشتركة ، عندئذ يمكن حل المشاكل السياسية عن طريق التعاون المشترك بصورة أفضل . بتعبير آخر : ما حققته أوروبا عن هذا الطريق هو أيضاً ما يجب على دول جامعة الدول العربية أن تقتدي به . هكذا أصبحت الخبرة الذاتية هي المقياس .

خلال حرب أكتوبر عام ١٩٧٣ عبّرت الدول العربية لأول مرة ـ من خلال سياسة المقاطعة البترولية ـ بصورة واضحة عن التضامن العربي وعن احتجاج الدول العربية على الموقف الأوروبي المتناقض من قضية الشرق الأوسط .

بالنسبة لهذه الدول يعني الحوار العربي الأوروبي التالي :

أ ـ التخلص من مخلفات الاستعمار

ب ـ الاعتراف بالتكافؤ أو التساوي بين الطرفين

حـ ـ التعاون الاقتصادي وضمـــان إمداد أوروبا بحاجتها من الطاقة مقابل تفهمها لمشاكلها السياسية وخاصة للمشكلة الفلسطينية .

ليس لنا أن ننكر ذلك التناقض الحساس بين الأولوية السياسية والأولوية الاقتصادية التي سادت ندوة الحوار ، ويذكرنا ذلك الخلاف بتلك الثنائية القديمة بين المثالية (طغيان الفكر) والمادية (طغيان المادة) ، ومع ذلك فلم تكن التناقضات بين الشرق والغرب في هامبورج بهذه الحدة أو بهذه الراديكالية ، فمنذ عام ١٩٧٣ يعيش هذا الحوار ويتطور كصيغة من صيغ التواصل الحضاري . ما معنى كلمة حوار ؟ أو ماذا نتوقع لنا من الحوار ؟ استخدم وزير الخارجية الفرنسي السابق ميشال جوبير كلمة الحوار الأوروبي العربي لأول مرة ، ونشأ هذا الحوار كتعبير عن ضرورة التعاون بين العالم العربي وأوروبا كوسيلة من وسائل الاستقرار السياسي والتكامل الاقتصادي والحضاري .

ليست السياسة كصدام وانما كفن الممكن (بسمارك) أو كفن ثقب الألواح السميكة (ماكس ڤيبر) هي البديل المناسب للتفاهم بين غرب أوروبا والعالم العربي باعتبارهما مجتمعاً ذا مصير مشترك . هكذا أعلن الحوار المقنن والمؤسس على قواعد ثابتة كوسيلة للتقارب العربي الأوروبي .

وما معنى الحوار ؟ لن ندخل هنا في مناقشة التفسيرات المختلفة لمضمون لفظ حوار ، ولكنه كان من الواضح أن الحوار ـ بمفهوم سقراط وأفلاطون ـ هو الجملة والجملة المضادة (الفكرة والفكرة المضادة) من أجل تعريف الشيء ومن أجل النفاذ الى الحقيقة . الحوار «كحديث بين طرفين» كما هو الحال في علم الكلام وعند فلاسفة اللاهوت في العصور الوسطى أي مناقشة الشيء ، «ما له وما عليه من أجل الوصول الى المعرفة الجيدة» . هذا التعريف ينطبق أيضاً على الحوار العربي الأوروبي ولكن المشكلة هي أنه لا توجد حقيقة نهائية هنا ، وإن وجدت من خلال الحوار فليس لهذه الحقيقة الزام قانوني ما . فالحوار العربي الأوروبي يشبه في هذا الحوار بين «الشمال والجنوب» و«الجنوب والجنوب» ، فهو في الواقع ليس الا أسلوباً من أساليب الدبلوماسية الحديثة . وهذا يشرح لنا لماذا أن هذا «الحوار» هو من البداية من وظائف وزارة الخارجية ومن مهام رجال السلك الدبلوماسي . على أية ركيزة يرتكز الحوار ؟ لا جدل في أهمية تأسيس هذا الحوار من خلال مؤسسات بعينها كخطوة رئيسية من أجل التعاون البنيوي بين الطرفين . تمارس لجنة مكونة من السفراء وظيفة المؤسسة المركزية ويرأس هذه اللجنة بالتناوب سفير من الطرفين ، وتجتمع هذه اللجنة مرتين سنوياً . وخلال هذه الاجتماعات تجدد صيغ واجراءات الحوار وتناقش المشاريع الثقافية والاقتصادية والاجتماعية ، وتدرس هذه الموضوعات بواسطة لجان مشتركة من الخبراء . وتقوم مجموعة عمل بمهمة التنسيق بين مجموعات العمل المختلفة لكفالة الفعالية والاستمرارية ـ هذا هو بالاجمال الاطار التنظيمي المسؤول عن الحوار .

مشكلة هذا الحوار البارزة هو أن العالم العربي منذ عام ١٩٧٣ يشكل مظهرياً فحسب من حيث امكاناته الاقتصادية صورة طرف متكافىء للطرف الأوروبي ، لكنه في الحقيقة لا يشكل قوة اقتصادية متلاحمة ، أو فلنقل إنه في بداية الطريق الى تكوين مثل هذه القوة .

ان نظرة سريعة الى علامات التبادل التجاري للدول العربية توضح كيف أن التصنيع في العالم العربي يلتهم بشكل متزايد حصيلة الصادرات العربية . ومن ثم فعلينا أن نسأل من جديد أي طرف يتبع الطرف الآخر أو يتوقف اقتصاده على الطرف الآخر .

وأيا كان الأمر فان التعاون الاقتصادي يمثل علاقات تبادل وطيدة لا نجد مقابلاً لها في ميادين السياسة والثقافة .

قد يختلف الموقف في أبواب السياسة والثقافة من حيث الظاهر ، فقد أيّد «اعلان فينسيا» موقف العرب الخاص بضرورة حل مشكلة الشرق الأوسط ، ولكن التطبيق العملي لهذا الاعلان ما زال مفتقداً . ما زالت قضية الشرق الأوسط متروكة للقوتين العظميين : الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي . والخاسر على أي حال هو أوروبا والدول العربية .

جميع ذلك يوضح أن مفهوم الحوار بلا جدوى طالما أنه لا يدخل في حسابه ميادين السياسة والثقافة والاقتصاد والاجتماع على حد سواء . قد يبدو أن الحوار في مجال الثقافة أكثر تطوراً منه في ميدان السياسة ، ولكن التحقيق العملي على هذا المستوى أيضاً ما زال مخيباً للآمال . ما زالت العلاقة بين أوروبا والعرب في هذا الميدان تدور في فلك تلك المفاهيم القديمة : الحروب

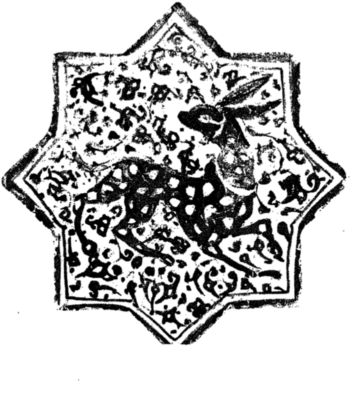
الصليبية ، نابليون في مصر ، الأتراك على أبواب ڤيينا ، الاستعمار الأوروبي ، القدرية أو الاتكالية العربية .

في هامبورج أبرز الجانب العربي معرفته بالتاريخ الأوروبي والحضارة الأوروبية في الماضي والحاضر وأظهر كفاءته من خلال تمكنه من اللغات الأوروبية كشريك مثالي للحوار مع أوروبا ، ولا حاجة الى القول أن القدرات اللغوية لا تقتصر هنا على اللغة كأداة أو وسيلة تعبيرية فحسب .

ولكن التفاوت في الاهتمامات والأولويات كان من الوضوح بمكان غلب على الجانب العربي الاهتمام بالدراسات المتعلقة بأوروبا في فكر المثقفين العرب وغلبت بالدراسات الخاصة بالمسرح والقصة والفيلم كعلامة من علامات التحول والتطور الحضاري . وتناول الحديث أيضاً العلاقة بين العالم العربي والعالم الثالث . . الخ . أما الأوروبيون فقد أبرزوا مهاراتهم المعرفية في مجال الدراسات الاسلامية والفكر الاجتماعي والدورات الخاصة بالمجتمعات الصناعية والمتقدمة . كان مستوى النقاش على درجة عالية من التجريد . أما الموضوعات العملية : مثل البنية الضرورية ، أي المؤسسات التي يحتاجها الحوار ، تشجيع الدراسات اللغوية والندوات الثقافية ، وتحديث تطوير الكتب التعليمية ، وتحليل «صور العالم» التي تنقلها وسائل الاعلام وتثبتها في الأذهان ، تبادل العلماء ، وتشجيع مشاريع البحث المشترك . هذه المشاكل العملية لم تناقش في الندوة الا عابراً .

وبايجاز فان الأمر يتطلب جهوداً مكثفة من الطرفين من أجل تثبيت دعائم الحوار كمؤسسة ثقافية وسياسية تعمل من أجل تحسين العلاقات بين الطرفين بطريقة فعالة .

ربما ما زلنا في البداية ، ولكن كل بداية صعبة . الحوار بين الدبلوماسيين والمؤسسات ليس عسيراً ولكن الحوار بالنسبة للمواطنين الذين يعيشون في كلتا الحضارتين هو مسألة حيوية لا يجب أن نتركها للدبلوماسيين أو المؤسسات الحكومية وحدها .



فرانز ج . كالتڤاسر

المجموعات الشرقية في مكتبة الدولة في باڤاريا

نظمت مكتبة الدولة في باڤاريا في مطلع هذا العام أكبر معرض لها عن الشرق تحت عنوان «الكتاب في الشرق» وتعتبر مجموعة المخطوطات والمطبوعات الشرقية في مكتبة الدولة بباڤاريا من أهم وأكبر المجموعات في أوربا .

«الفصل بين الدراسات الشرقية والفكر الشرقي ، وبين الدراسات اليونانية والفكر اليوناني ، فيه تحيز لا يبرره الاختلاف الحقيقي بينهما ، وانما منبعه التعسف والاجحاف ، فمن وجهة «علم تاريخ الشعوب» يجب أن يُنظر الى سكان آسيا وأوروبا كأعضاء أسرة واحدة ، لا يجوز فصل تاريخ كل منهما عن الآخر ، اذا ما أريد فهم الكل فهماً صحيحاً .» .

هذا ما كتبه فريدريش شليكل F. Schlegel عام ١٨٠٨.

اكتشف مفكرو وأدباء الحركة الرومانتيكية ، الشرق حديثاً ، من حيث مكانته في التاريخ العالمي ، وأهميته للغرب . ويدرك كل انسان اليوم ، أن الشرق والغرب مرتبطان بعرى السياسة والاقتصاد والأصول الحضارية .

ولم تنقطع أواصر الاتصال بين الشرق والغرب انقطاعاً كاملاً على الاطلاق. وكمثال على ذلك نذكر تاريخ احدى المكتبات الأوروبية الكبرى التي تغير اسمها باستمرار من «مكتبة البلاط» الى «المكتبة المركزية» ، «فالمكتبة القومية» ، وانتهى باسم «مكتبة الدولة» ، والتي ظلت رغم ذلك وعلى الدوام مكتبة باڤاريا الحقيقية . إن تاريخ هذه المكتبة هو في نفس الوقت تاريخ مجموعاتها الشرقية ، وهو تاريخ تتابع مثير للأحداث ، وتاريخ لا تخلو فصوله أحياناً من الدرامية .

بدأ هذا التاريخ بتأسيس المكتبة . فأسست مكتبة البلاط في ميونيخ كما هو معروف أولاً بشراء مكتبة السياسي يوهان ألبرشت ڤيدمانشتيتر (١٥٠٧ — ١٥٥٧) عام ١٥٥٨ .

وكان المستشار والقانوني ڤيدمانشتيتر رجلاً ذا ثقافة واسعة . وكان يهتم بوجه خاص بلغات الشرق الأوسط وآدابه . وبناء على ذلك فقد توفرت في مكتبته مجموعات كبيرة من المخطوطات والكتب باللغات العبرية والسريانية والأرمنية والعربية . وأصبحت منذ ذلك الحين جزءاً أساسياً من محتويات المكتبة ، فبعد مرور أربعمئة عام ، تم اختيار ما يقارب عشر معروضات المعرض الحالي من محتوياتها .

لقد ازداد حجم المجموعة الشرقية بعملية الشراء الكبيرة التالية ، عندما قام نفس الدوق ألبرشت الخامس من أسرة ڤتلزباخ Wittelsbach (١٥٢٨ — ١٥٧٩) بشراء مكتبة يوهان ياكوب فوكر (١٥١٦ — ١٥٧٥) عام ١٥٧١ .

عام ١٨٥٨ تمكن مدير مكتبة البلاط والدولة آنذاك ، البروفسور كارل هالم من شراء مجموعة الكتب والمخطوطات الشهيرة بالمستشرق إتيين - مارك كاترمير (١٧٨٢ — ١٨٥٧) . وضمت المخطوطات مع ما يقارب الثلاثين ألف كتاب مطبوع الى محتويات مكتبة البلاط والدولة . ويتضح مدى ضخامة هذا العدد من المؤلفات التي أضيفت الى المكتبة اذا علمنا أن معدل الاضافات السنوية من الكتب والمشتريات الى المكتبة كان لا يتجاوز ثلاثة آلاف عنوان آنذاك .

وتتابعت سلسلة أهم المشتريات بفضل مجموعة أستاذ الدراسات الشرقية في ميونيخ ، ماركوس يوزف موللر (١٨٠٩ — ١٨٧٤) التي تم جمعها في الشرق ، ومجموعة المخطوطات اليمنية الخاصة بالرحالة الايطالي جيزيپ كاپروتي (المتوفي عام ١٩١٩) .

وبعد الحرب العالمية الثانية تمكنت المكتبة من الحصول على تركة المستشرق إميل غراتسل Emil Gratzl (١٨٧٧ — ١٩٥٧) . وكان بينها من مخطوطات الحقول الاسلامية وحدها مائة مخطوطة ومخطوطة .

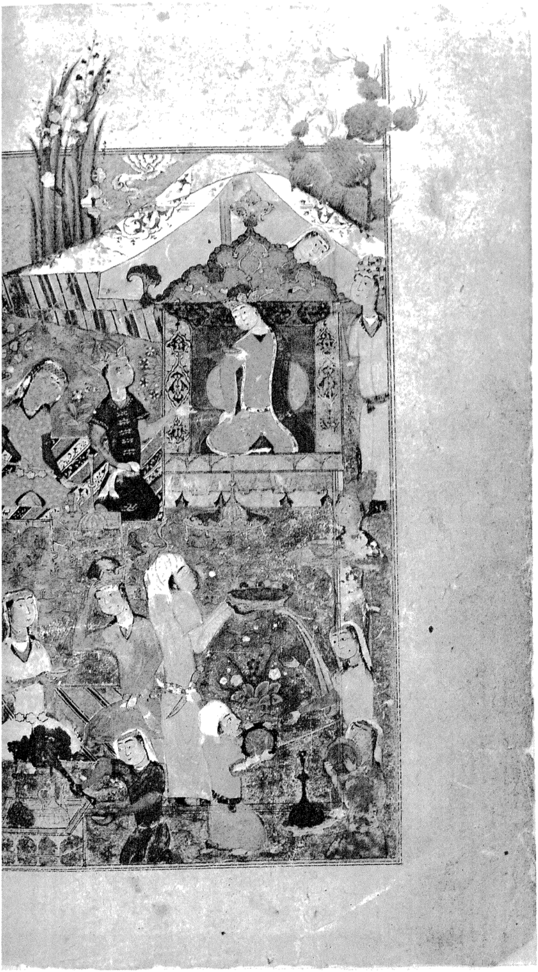
وحتى الحادي والثلاثين من ديسمبر (كانون الأول) عام ١٩٨١ ذكرت المكتبة امتلاكها لـ ٥٧٣٦ مخطوطة شرقية.

وحتى ٣١ ديسمبر (كانون الأول) ١٩٨١ بلغ مجموع ما تضمه المكتبة من الكتب بلغاتها الأصلية حوالى (٣٥ ٠٠٠) كتاب عربي وحوالي (٤٤٠٠) كتاب فارسي وحوالي (١٢٣٠٠) كتاب تركي وما يقارب الـ (١٤٦٥٠) كتاباً عبرياً وحوالي (٧٨٠٠) كتاب بالجيدية بالاضافة الى بضعة آلاف بلغات أخرى من الشرقين الأدنى والأوسط . ويضاف الى ذلك (١٤٢٦٢) مجلداً وكراساً من الهند (بالسنسكريتية والهندية ، الخ) و (٢٧٧٨) من التبت ، و (٥٥٠) من مونغوليا ، و (١٢٦٠٠٠) من الصين ، و (٥٣٠٠٠) من اليابان ، و (٦٠٠٠) من كوريا ، و (٣٨٠) من تايلند و (٣٥٠) من ڤييتنام .

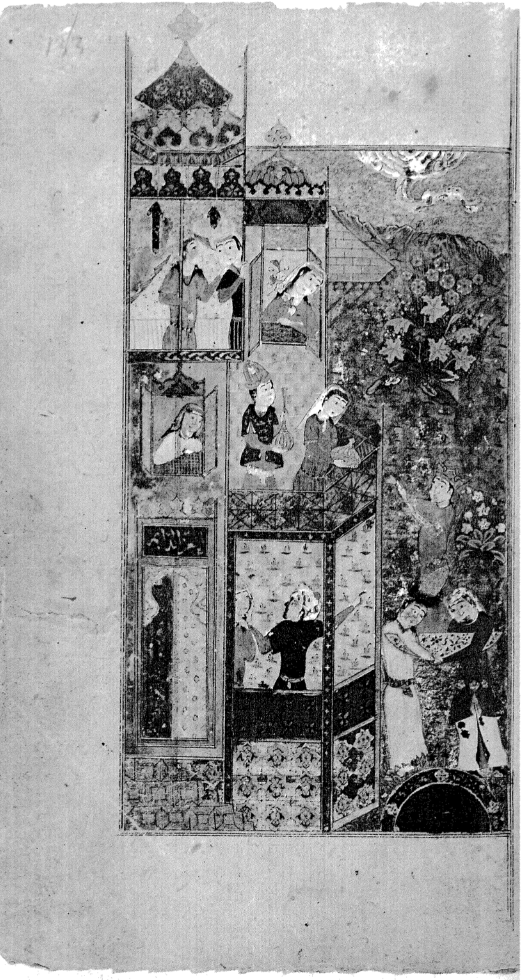
ويتراوح عدد الكتب المطبوعة بلغاتها الأصلية التي تضاف سنوياً الى المكتبة بين (١٠٠٠٠) و (١٢٠٠٠) مجلد . وهناك ما يقارب المائة ألف كتاب بلغات أوروبية عن الشرق .

ومن الجدير بالذكر أيضاً أن مكتبة الدولة في باڤاريا تمتلك ، بالاضافة الى الكتب والمخطوطات الشرقية أو التي تبحث في شؤون الشرق ما يقارب العشرين تركه من مستشرقين ، يحتوي بعضها على مجموعات في غاية الأهمية من الرسائل والأبحاث العلمية غير المطبوعة .

مراجعة : عبد الوهاب ملا



حمدي :
يوسف وزليخا ،
تركيا ، نحو عام ١٥١٥ م .



حمدي : يوسف وزليخا ،
تركيا ، نحو عام ١٥١٥ م .
من مقتنيات مكتبة الدولة
في باڤاريا . معرض
«الكتاب في الشرق» ،
ربيع عام ١٩٨٣ .

جرّة بمئزاب ، منتصف القرن الثامن وبداية القرن السابع قبل الميلاد .

متحف الآثار ، اسطنبول .

إبريق كبير بأربعة آذان . القرن الثامن قبل الميلاد ،

متحف الأناضول ، أنقرة .

فنون الأناضول عبر خمسة آلاف عام في معرض المجلس الأوروبي الثامن عشر في اسطنبول

تمثل الأناضول ـ الموطن الأصلي للأتراك ـ حلقة الوصل بين آسيا وأوروبا . ويذكرنا الكوبرى العائم ذو الطابقين الذين يصل بين شطري اسطنبول أننا في نقطة اللقاء التاريخي بين عالمين وحضارتين . تعاقب على هذه القنطرة الأرضية في آسيا الصغرى الكثير من الحقب التاريخية المتميزة ، والتقت فيها شعوب متعددة وحضارات مختلفة من بلاد الرافدين ومن فارس والهند والصين وكذلك من أوروبا . وانصهرت على أرضها عناصر من الحضارة الاغريقية والرومانية البيزنطية وحضارات الشرق . وفي العصور القريبة تولى الحكم فيها العثمانيون (نسبة الى قبيلة من الشعب التركي سميت باسم مؤسسها عثمان) الذين كونوا امبراطورية كبيرة امتدت حدودها في القرن السادس عشر من هنغاريا وبحر الأدرياتيك الى العراق ومصر . . .

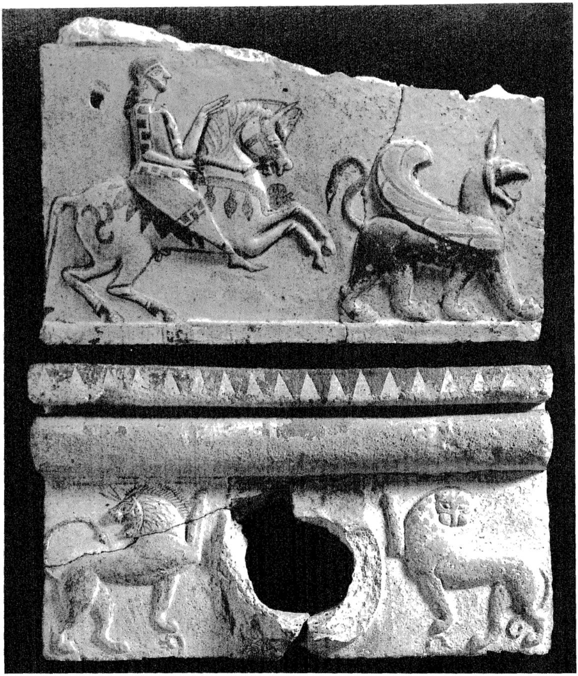
استهدف معرض المجلس الأوروبي الثامن عشر أن يقدم هذا التاريخ الطويل من خلال الفنون التي أنتجتها هذه اللقاءات الحضارية المتعاقبة . وانتقيت لهذا الغرض ٥٠٠٠ قطعة فنية من نحو ٥٠ متحفاً تركياً ، واستعيرت مجموعات فنية أخرى

من البلدان الأوروبية لاستكمال هذا العرض . وانقسم المعرض الى قسمين :
القسم الأول : من العصور الأولى حتى نهاية الحقبة البيزنطية .
القسم الثاني ، من حكم السلجوقيين حتى نهاية الامبراطورية العثمانية .

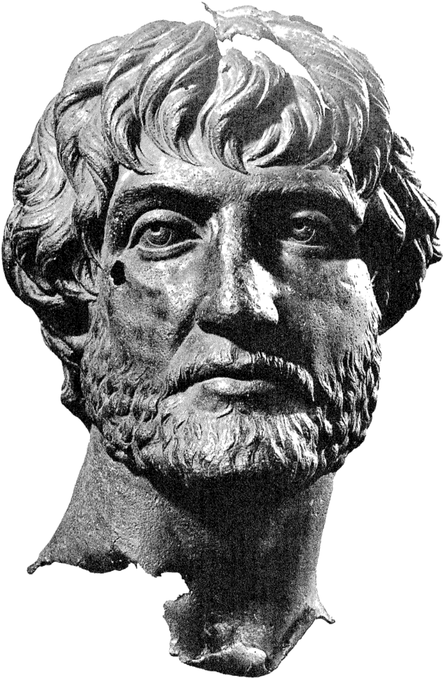
على أنقاض السلاجقة في آسيا الصغرى قامت الدولة العثمانية كقوة كبرى في بداية القرن الخامس عشر ، ومع صعود العثمانيين ، واستيلاء «محمد الفاتح» على مدينة القسطنطينية ، مركز الآثار البيزنطية ، تكون طراز فني جمع في طياته تيارات مختلفة : تيار بيزنطي سلجوقي في العمائر وبناء المساجد ، وتيار ايراني في الخزف والنسيج والتصوير ، وتيار آخر وثيق الصلة بالغرب نجدأثاره في هندسة القصور والمساجد ذات القباب وزخارف الجدران والسقوف ، ونجد كذلك بعض التأثيرات الأوروبية في نقوش الأقمشة المخملية . وعلى الرغم من مختلف التأثيرات فقد احتفظت جميع فنون هذه الحقبة بطابعها الاسلامي المميز الذي يلمسه الناظر لأول وهلة . فجميع هذه التأثيرات قد انصهرت في مفهوم الفن الاسلامي .

نقوش بارزة .
سيدة تجلس على كرسي ، وتلف ذراعيها حول رجل مريض ، ارتفاع ٧٥ سم .
نهاية القرن الثامن وبداية القرن السابع قبل الميلاد ، متحف اللوفــر .

علاقة للقدور . بداية العصر البرونزي . بداية العام الألف الثالث قبل الميلاد ، متحف ملاتيا .



نقوش بارزة . في الجزء الأيمن «أسد» وفي الجزء الأيسر «فهد» .
متحف الآثار في اسطنبول . النصف الثاني من القرن السادس قبل الميلاد .



رأس رجل من البرونز ، القرن الثاني بعد الميلاد ، متحف الحضارة ، أنقرة .

جزء من صحفة . سراميك أو خزف . العصر السلجوقي . القرن الثالث
عشر . قونيا لم تنشر من قبل .

جزء من بلاطة ، مثمنة الأضلاع . العصر السلجوقي . القرن الثالث عشر .
قونيا لم تنشر بعد . حفريات عام ١٩٦٥/١٩٦٧ .

جزء من بلاطة . متحف قونيا . القرن الثالث عشر الميلادي ، حفريات
١٩٦٥/١٩٦٧ لم تنشر من قبل .

نعي المستشـــرق رودي باريـــت

في الحادي والثلاثين من يناير (كانون الأول) ١٩٨٣ توفي المستشرق الكبير رودي پاريت الذي يعد من أعلام البحوث الاسلامية في الغرب . وقد تمتع بفضل ترجمته وتفسيره للقرآن الكريم بتقدير عالمي رفيع . وفي كلمة النعي التالية يسجل يوسف فان إس Joseph van Ess ، خلف الفقيد في منصب الكرسي الجامعي لتدريس اللغات السامية والبحوث الاسلامية في جامعة توبنجن ، مناقب هذا العالم الألماني الكبير ويقدم عرضاً يقيم فيه أعماله وإنجازاته العلمية .

ولد رودي پاريت في ٣ أبريل (نيسان) ١٩٠١ في ڤتندورف بالقرب من فرويدنشتات في شفرتزڤالد لأب قسيس . وقدم أطروحة الدكتوراة عام ١٩٢٤ لدى المستشرق إينو ليتمان في توبنجن ، حيث حصل بعد ذلك بعامين على اجازة التدريس الجامعي . وبعد حصوله على إجازة التدريس الجامعي عمل في بادىء الأمر أستاذاً مساعداً في معهد الدراسات الشرقية في توبنجن . وفي عام ١٩٣٠ حصل على تكليف تدريسي في جامعة هايدلبرغ ، حيث عيّن عام ١٩٣٥ أستاذاً غير نظامي . وفي ١٩٤١ استدعي ليحتل الكرسي الجامعي لتدريس الاسلاميات واللغات السامية في بون . ومن عام ١٩٤١ الى ١٩٤٦ انقطع مدرج حياته العلمية بسبب الخدمة العسكرية أثناء الحرب وبسبب أسره بعد ذلك . وفي عام ١٩٥٦ تسلم الكرسي الجامعي للغات السامية والاسلاميات في جامعة توبنجن ، وظل محتفظاً بمنصبه هذا الى حين تقاعده في ١٩٦٨/٦/٣٠ .

عندما توفي رودي پاريت بعد مرض قصير الأمد ، وقد بلغ الثانية والثمانين من عمره تقريباً ، كان قد أتم ما سبق وأراد انجازه . المشروع الكبير الذي خططه لحياته وهو في الخامسة والثلاثين من العمر هو القيام «بترجمة قرآنية علمية جديدة مشروحة شرحاً موجزاً» . وعندما احتفلنا بعيد ميلاده السبعين ، كان المجلد الثاني لهذا العمل ، وهو الشرح والحواشي الملحقة بالترجمة ، قد صدر تواً .

وقد ارتبط أسمه بهذا العمل : إذ لم يعد أي مستشرق ألماني متخصص بالدراسات الاسلامية يستخدم ، بعد صدور عمله ، أياً من الترجمات القرآنية السابقة .

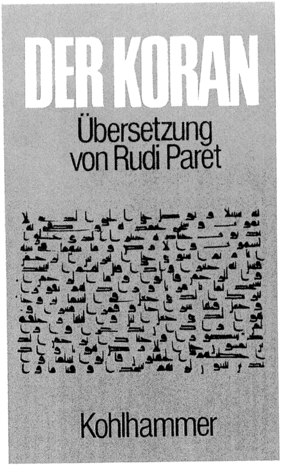
لقد ظل كل ما قد نشره قبل ذلك حدثاً صغيراً بالمقارنة بهذا العمل وبالشهرة غير المنتظرة التي أصبحت فجأة من نصيب ترجمته القرآنية .

حياة مكتملة عارمة ، حياة منتظمة منضبطة - نشاط علمي ومع ذلك ، فقد شاء القدر ـ كما يصح لنا أن نقول اليوم ـ أن يضيع أعواماً من حياته : بسبب الحرب التي دفعته الى شمال افريقيا ، وبسبب الأسر الذي نأى به بعد ذلك حتى أمريكا الشمالية .

لم يكن طريق حياته سهلاً ممهداً : فمع أنه نال اجازة الدكتوراة وهو في الثالثة والعشرين ، واجازة الكفاءة للتدريس الجامعي بعد ذلك بعامين ، الا أن الأزمة الاقتصادية الكبرى كانت قد حلت بعد ذلك ، ولم يحصل على الاستدعاء لمنصب الأستاذية في بون الا عام ١٩٤١ ، في وسط معمعة الحرب ، ليخلف پاول كاله Paul Kahle هناك ؛ وبعد ذلك بقليل حلّ ذلك الفاصل الكبير الذي مزق كل ما كان قد بدأ به مرة واحدة . وحتى الأعوام التي تلت الحرب ، والتي انقضت في جامعة تهدم معظمها ، لم تكن بالسنوات اليسيرة . ثم جاءه الاستدعاء لمنصب الأستاذية في بوبنجن عندما كان قد أتم الخمسين وتقبل الاستدعاء فوراً ودون قيد أو شرط ، وعاد الى المكان الذي درس فيه .

ولم يعد الوضع كما كان عليه عام ١٩٣٥ . ففي هذه الأثناء كانت ترجمتان للقرآن قد صدرتا ، أحدهما لريتشارد بيـــل Richard Bell (١٩٣٧ - ١٩٣٩) والأخرى لريجيس بلاشير R Blachère (١٩٤٩ - ١٩٥٠) ، وقد نمّت الترجمتان عن تدقيق فكري عميق في تركيب النص المعقد . الا أن پاريت لم يدع لذلك مجالاً يؤثر على ما عزم عليه . وقد بدت له محاولات بيل المعقدة لتقسيم النص القرآني مثيرة للاهتمام باعثة على الابتكار ، الا أنها لم تكن مقنعة . ولم تكن الأسباب التي استند اليها المستشرق البريطاني في قراراته واستنتاجاته معروفة أيضاً . وقد عالج پاريت نفسه المسائل الانشائية التقنية بكثير من التحفظ والاحتياط . ولم يتركز اهتمامه على ايضاح التقنية بكثير من التحفظ والاحتياط . وقد أشار في ترجمته الى الوقفات الواضحة البينة بمقاطع مثنية . ولم يتعرض في تعليقه

◁ المستشرق رودي باريت .



الى ذلك بكثير من التفصيل . ولم يتركز اهتمامه على ايضاح مسائل تحرير النص بقدر اهتمامه بايجاد المعنى المطابق للآيات المنزلة . فكان يريد تفسير القرآن من خلال نصوص القرآن ، متحرراً من عبء الشروح الفقهية والدينية للمفسرين والشارحين المتأخرين . وهو عمل شـــاق لا يمكـن وصفـــه .

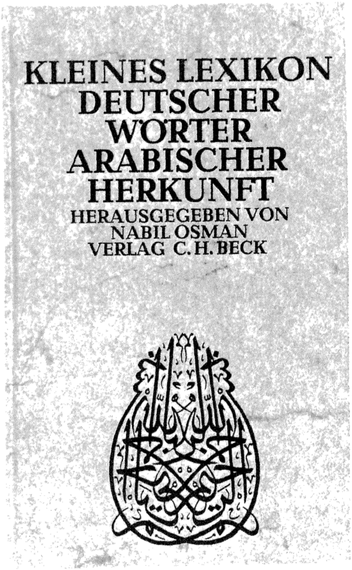
ولم يكن يتوفر لديه في بادىء الأمر من مراجـع مساعدة في ذلك سوى معجم فلوجل لألفاظ القرآن ، وهو معجم ألفاظ خالص دون ايراد للجمل والمترابطة التي تحتوي على هذه الألفاظ . إن مثل هذا العمل المنفرد من الضخامة والمشقة بحيث ربما كان سيحتاج اليوم الى العديد من طلبة البحوث المتقدمين لكي يعملوا فيه ، وقد أضاف الى الترجمة ما توصل اليه من ايضاحات بوضعها كشروح متممة داخل أقواس . وبذلك أصبحت الترجمة أوضح من الأصل . لقد فضل باريت الدقة على الأناقة اللغوية ، ويبدو أنه من العسير أن يحصل المرء على كليهما معاً .

ومهما بلغ هذا الانجاز من الأهمية ، فليس لنا أن نغفل أعمال باريت الأخرى . وهنالك أيضاً أبحاثه الأساسية في موضوع تحريم الرسم والتصوير في الاسلام التي نشأت من خلال إلمامه الدقيق بسنة الرسول وأحاديثه ، حيث يتم التعرض الى هذا الموضوع لأول مرة بصورة ملموسة . وقد تلقى مؤرخو الفن أمثال إتنجهاوزن Ettinghausen أو غرابار Grabar المادة التي قدمها باريت في هذا المجال ، وهي ما زالت تنتظر تنسيقاً تاريخياً فكرياً شاملاً . ومن الأعمال المثمرة أيضاً الدراسة التي قدمها بعنوان «الاسلام والتراث الثقافي » Der Islam und das griechische Bildungsgut التي أصدرها كخلاصة لمستوى الأبحاث عام ١٩٥٠ ، قبل فترة من عودة ازدهار أبحاث الفلسفة الاسلامية في ألمانيا مجدداً على يدي تلميذ باريت : يورغ كريمر Jörg Krämer. ولا داعي الى الاشارة الى مدى ما أثاره باريت أخيراً من نقاش مجدد حول قضية المرأة في الاسلام ، وذلك بالموقف الذي اتخذه ازاء هذا الموضوع في دراسة طُليعية صدرت عام ١٩٣٤ . وكان الموضوع آنذاك ، عام ١٩٣٤ ، جديداً ، الا أنه لم يكن موضوعاً راهناً بالضرورة ؛ ولم يكن باريت قد اهتم بدراسته بسبب جدّته الفعلية ، وانما لأنه لم يكن يعتبر وجود حد فاصل بين الاسلام «الكلاسيكي» والعصر الحديث . وقد كرس للدراسات القرآنية جزاءاً كبيراً من حياته .

لقد كان يشعر بالتعاطف النقاد ازاء الاسلام . وقد عمل ، في بيئة مسيحية ، على كسب التفهم لهذا الدين الذي كان وما زال يُنظر اليه بالعداء . ولتحقيق ذلك بادر ـ وهذا ما لم يكن أمراً بديهياً قط بين المستشرقين المتخصصين بالاسلاميات منذ جيل من الزمن ـ الى مخاطبة الجمهور والرأي العام بالقاء المحاضرات والأحاديث الاذاعية .

لقد كان باحثاً معتزلاً . ولم يكن بحاجة الى الدعم المالى لمشاريع أبحاثه . ولم يكن يقوم بأية أسفار بغرض البحث . وخلال فترة عمله في توبنجن لم يزر الشرق سوى مرتين . وحتى قبل ذلك ـ بغض النظر عن تجربته القسرية في شمال إفريقيا ـ لم ير الشرق الا مرة واحدة ، عندما سافر بعد حصوله على درجة الدكتوراة الى القاهرة ، حيث كان أستاذه اينو ليتمان عضواً في الأكاديمية ، وكان يدرّس في الجامعة آنذاك .

لقد كان لرودي باريت ما ليس بالبديهي في الدوائر الأكاديمية كما في أي مجال آخر : لقد كان سيداً بمعنى كان سيداً بمعنى الكلمة . وقد كنا نقدره ونحترمه .



عالم الكتـــب

قاموس الكلمات الألمانية ذات الأصول العربية

المؤلف : الدكتور / نبيل عثمان

دار النشر : س . هـ . بيك ـ ميونيخ . Verlag C. H. Beck

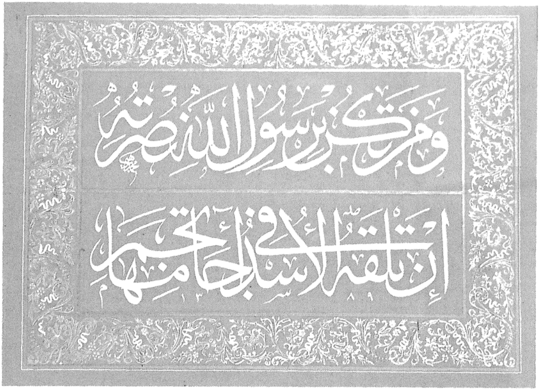
اذا قلت بالألمانية فنجان قهوة Tasse Kaffee فانك تستعمل كلمات عربية ، فكلمة Tasse الألمانية هي الكلمة العربية «طاسة» وكلمة Kaffee هي الكلمة العربية «قهوة».

اختار الكاتب حوالي خمسمائة كلمة ألمانية ذات أصول عربية واضحة يشرح جذورها في هذا الكتاب الذي وصفته صحيفة الفرانكفورتر ألجماينه بأنه «يذكر بالأثر الكبير للحضارة العربية الاسلامية على الغرب وأوروبا . .» فهو بمثابة «محاضرة قصيرة ممتعة عن هذه الحضارة العربية التي أثرت في جذور بعض الكلمات الألمانية والأوروبية عن طريق الأندلس وصقلية .»

بجانب الكلمات والمصطلحات العلمية ذات الأصل العربي المتداول حتى يومنا هذا في اللغات الأوروبية في مجال الطب والفلك والرياضيات والكيمياء يورد الكتاب كلمات ألمانية متفرقة ، منها على سبيل المثال كلمات :

Admiral : أمير الرحل — Arsenal : دار الصناعة
Talisman : طلسم — Ziffer : (عدد) : صفر
Joppe : جبه — Magazin : مخزن
Gazelle : غزالة

والكتاب رغم صغر حجمه ممتع في إعداده وفي شرحه لأصول الكلمات بشكل مبسط موفق وفي اختياره للمفردات الشائعة في اللغة الألمانية .



بقلم كامل إبراهيـــم .

كامل ابراهيم : فـن الخط العربـــي

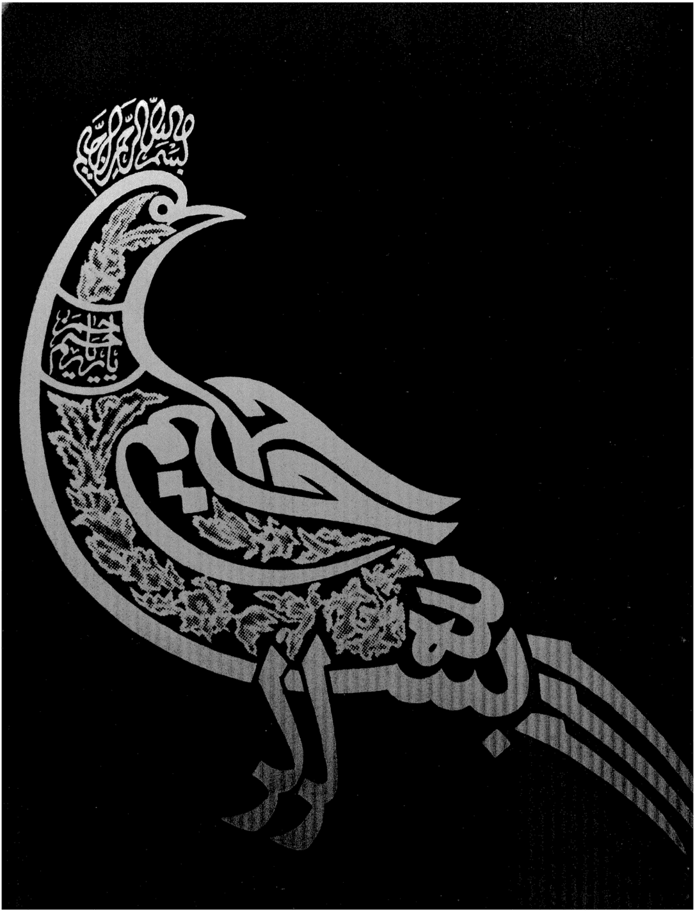
ليس فن الخط العربي فناً للجمال فحسب وانما أيضاً للحياة ، فقد احتفظ هذا الفن باصالته على مر العصور ، وارتبط بالدعوة الاسلامية ودستورها ارتباطاً عضوياً وحيوياً .

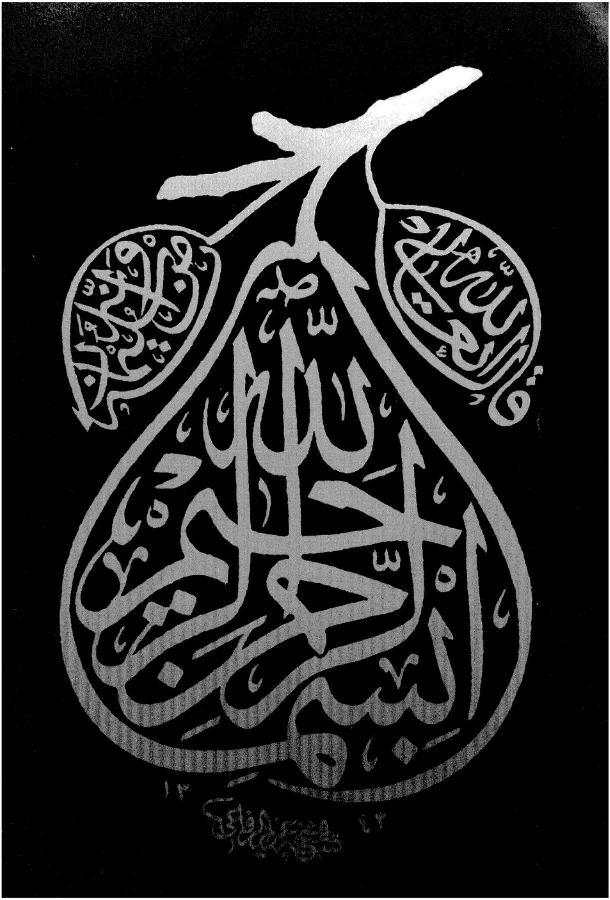
مر فن الخط العربي بمراحل مختلفة :
تمثلت المرحلة الأولى في العمل على استقرار قواعد الكتابة بحروف عربية ، بعد أن كانت الكتابة العربية تختلط بمزيج من الآرامية والسريانية وغيرها من الكتابات التي كانت منتشرة آنذاك .

وتمثلت المرحلة الثانية في الاهتمام بمتطلبات الكتابة . . . من الورق الذي استجلبت صناعته من الصين ، ثم الأحبار وألوانها ودرجات ثباتها ثم أنواع الأقلام وأكثرها ملاءمة لأنواع الورق ، وبذلك استكملت أسباب الوضوح والجمال .

أما المرحلة الثالثة فقد تمثلت في تطوير أشكال الحروف وتجميلها وتنويعها وزخرفتها ، وهو ما يعتبر باكورة ظهور المدارس الخطية كالمدرسة الحجازية التي اشتهرت بالحروف اللفية المقورة والتي تعتبر أصلاً لخط الثلث والنسخ ، والمدرسة المدنية التي تعتبر أصلاً للخط الكوفي .

ومن حيث التوصيف يقوم فن الخط على أربع دعائم :
أولاً : الاحساس الجمالي لدى الفنان ومدى توافر عناصر هذا الاحساس لديه .
ثانيـــاً : المقدرة التصورية ثم التصويرية . وبقدر ما تهيأ للفنان من عامل التصور كالدراسات الفنية واللغوية والخيال ومن الاختيار والاطلاع ، ثم من مقدرته على التصوير والتنفيذ بما توفر لديه من خبرة ودربة . بقدر ما ينبغ ويضيف الجديد الى عالم هذا الفن .
ثالثـاً : الترابط الزماني بمعنى توالي الحروف في الكلمة ، أو توالي الكلمات في العبارة توالياً ايقاعياً منسجماً بعيداً عن التخبط والتنافر والعشوائية أي ما يسمى بالمسافة الزمنية .
رابعـاً : الترابط المكاني بمعنى ترابط أجزاء الحرف الواحد كموقع الف الطاء من جسمها وكموقع النقاط من الحروف المعجمة . . لأن حروف الأبجدية العربية تتكون من أكثر من جزء ، وكذلك الترابط المكاني للكلمات في العبارة الواحدة مع اتباع الأصول المعروفة لدى خطاطي هذا الفن عند استخدام التركيب .




بسم الله الرحمن الرحيم

FIKRUN WA FANN 38